Conf.dr.Codrin Liviu Cuțitaru

EVOLUȚIA IDEILOR ŞI METODOLOGIILOR CULTURALE ÎN MODERNITATEA ŞI POSTMODERNITATEA EUROPEANĂ

- suport de curs -

I. ETAPE ALE MODERNITĂȚII ŞI POSTMODERNITĂȚII

Apărută inițial în 1985, masiva antologie editată de Hazard Adams şi Leroy Searle - **Critical Theory Since 1965** - a cunoscut nouă republicări, ultima dintre ele cu cîteva luni în urmă. Fără îndoială că situația demonstrează utilitatea de excepție a volumului nu doar peste Ocean, ci şi în Europa. Catedrele universitare cu profil umanist au creat acest succes de piață. Încă din 1990, cartea intrase într-un circuit oarecum canonic, devenind bibliografie de referință în majoritatea cursurilor de ideologie postmodernă (nivel M.A. sau Ph.D.), predate în America, desigur, în campusurile care se respectă. Nici nu putea fi altfel, avînd în vedere complexitatea operei celor doi editori, hotărîți să ofere o imagine cît mai nuanțată a gîndirii critice apusene, din deceniile finale ale acestui veac. Proiect ambițios în primul rînd datoritã dificultăților de ordin metodologic pe care le determină. Nu este uşor să găseşti un principiu organizatoric fundamental - în vastitatea de formule teoretice ale sfîrşitului de mileniu -, prin intermediul căruia să-ți motivezi construcția şi, mai ales, selecția.

Autorii antologiei nu se aflau însă pentru întîia oară în fața "disecției" şi "articulării" (istorice) a unui material teoretic enorm. Ambii îşi revendică expertiza în planul metodologiei critice (Adams, semnatar al cunoscutei **Philosophy of the Literary Symbolic**, predă literaturã comparată, iar Searle literaturã englezã la Universitatea Washington). De asemenea, primul dintre ei a editat, în 1971, **Critical Theory Since Plato**, o antologie uriaşă (aproape 2000 de pagini, la corp mic de literă şi format mare de volum), care urmăreşte evoluția teoriei critice de la filozofii greci pînă la Derrida sau Paul de Man şi funcționează şi astăzi ca o adevăratã **Biblie** pentru orice istoric american al formelor de exegezã existente de-a lungul timpului în cultura mondială. Dacă acolo criteriul istoric (chiar pur cronologic) îi era de ajutor lui Adams, în opera de față el nu mai operează decît delimitativ.

Se poate spune că ideea editorială de bază aici rămîne grila estetică şi culturală. Nu tot ce s-a scris după 1965 în teoria euro-americană meritã reținut la o selecție metodologică, de tipul celei în discuție. Vechiul istorism şi impresionismul mai trăiesc încă în presa academică şi literară. Prin urmare, criteriul de lucru al celor doi autori este **direcția postmodernă**, fără îndoială într-un sens de ansamblu, cuprinzător. Îi interesează inovația ideologică şi efectul ei pe termen scurt. De aceea, există în carte o "aşezare" mai curînd tematică a liniilor teoretice importante - în literaturã, dar şi în civilizație aş îndrăzni să spun -, după debutul ultimei jumătăți de secol: structuralismul,

deconstructivismul, feminismul, teoria receptării, studiile culturale, postcolonialismul, etc. Este de la sine înțeles că ne confruntăm cu corifeii postmodernității, precum Chomsky, Kermode, Derrida, Foucault, Jauss, Adorno, Searle, de Man ori Cixous, Ricoeur, Bloom, Kristeva, Lévi-Strauss, Gadamer, Kolodny, pentru a nu menționa decît o parte a celor cuprinşi în antologie. Adams şi Searle sînt însă preocupați şi de determinismul cultural din spatele acestor metodologii. Astfel, într-un **Apendice** amplu (cît jumătate din carte), ei includ un număr de filozofi şi teoreticieni tradiționali - cu texte reprezentative - pe gîndirea cărora, prezumtiv, s-a întemeiat întreaga viziune critică postmodernă. Dintre ei putem menționa pe Husserl, Saussure, Benjamin, Benveniste, Lacan, Wittgenstein şi Peirce, părinții fondatori ai receptării, structuralismului, psihanalizei moderne şi deconstructivismului. Cam tot ce trebuie pentru a înțelege că, după 1965, în cultura euro-americană a avut loc o **revoluție critică**.

În ce a constat "revoluția" şi care au fost "obiectivele" ei? Răspunsul nu este simplu deloc şi ar necesita, probabil, tomuri analitice de proporții. Putem, totuşi, observa un fenomen estetic neobişnuit, petrecut în aceste decenii la nivelul textului literar, fenomen ce ar reuşi, la limită, explicarea minimală a marilor transformări cunoscute acum de ideologia critică. Treptat, literatura începe să graviteze în jurul sofisticatelor teorii noi, devenite un fel de **axis mundi** pentru viața culturală. Mai mult, se constată că opera literară **vine cu propria sa critică încorporată**, căpătînd un conținut (parabolic) preponderent ideologic. Teoria critică ajunge subit **un domeniu al puterii în literatură**, fapt fără precedent în secolele anterioare, cînd imaginea criticului era mai curînd de "slujitor" decît de "stăpîn" al scriitorului. Gîndirea exegetică şi teoretică există **sui generis,** neglijînd, pentru prima dată în istorie, dinamica propriu-zisă a literaturii care - marginalizată - **se adaptează** grilei teoretico- interpretative pentru a supraviețui. În plus, formele şi metodologiile critice sînt atît de atrăgătoare **per se**, încît **teoria se citeşte ca literatură** şi nu ca mediator cultural. Asistăm, în primul rînd, la o reacție psihologică, menită să scoată ideologia estetică din starea de "prizonierat" al operei artistice şi să o investească total cu autonomie. În ultimul deceniu cel puțin, procesul pare de nestăvilit, literatura ținînd pasul din greu cu evoluția sistemelor critice. Se vedem cîteva dintre vîrfurile de lance ale acestei revoluții.

Anul 1965 este simbolic mai ales datorită lui Jacques Derrida care, la Paris, prezintă faimoasa lui conferință asupra "structurilor" şi "semnelor" (cuprinsă în antologie, în varianta engleză - **Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences** -, practic începutul istoric al **poststructuralismului** sau, cu un concept plăcut autorului, al **deconstructivismului**. În menționatul manifest ideologic, creatorul "gramatologiei" denunță consecvent "logocentrismul" saussurian. Distincția profesorului de lingvistică generală între "semnificant" şi "semnificat", după regula situării adevărului absolut în zona obiectualității ultimului (imaginea, realitatea), îl intrigă pe Derrida care crede - în tradiția psihologului american Peirce - că **vorbim** şi, în acelaşi timp, **gîndim** în semne, fiecare gest al comunicării fiind, în fapt, un act de reprezentare (**representamen**) şi, ca atare, de relativizare a materialului/concretului/obiectualului. "Logocentrismul" pare astfel absurd, asemenea oricărui alt "centrism", într-un univers de permanentă disoluție a centralității. Deconstrucția nu indică altceva decît un mod de viață insurmontabil, în interiorul căruia o structură dată se divide în structuri adiacente, care, la rîndul lor, trec în alte structuri, după rigorile unui proces **ad infinitum** (**a play of substitutions**, în versiunea traducătorului englez). Forța acestei lumi create de către Derrida (în cărțile

ulterioare) stã nu în centrul cît în marginile ei, putînd fi caracterizatã ca fundamental **a-centricã**.

Structuralismul (demontat practic de autorul gramatologiei) este prezent prin faimosul studiu de analizã structuralã a mitului (Oedip) - **The Structural Study of Myth** -, aparţinînd antropologului Claude Lévi-Strauss (Barthes era inclus, în antologia din 1971, cu **Moartea autorului** şi **Activitatea structuralistã**). Aici interesează conceptul **homologiei** (prezent şi în sistemul teoretic barthian) pe baza cãruia se pot opera "disecţiile" (şi, ulterior, "articulãrile") structurii culturale investigate (în cazul de faţã, un mit). Lévi-Strauss "dislocã" - prin acest procedeu - "mitemele" din entitatea (miticã) mare, reorganizîndu-le în funcţie de asemãnarea ori chiar identitatea lor mãcar într-un singur punct. Rezultatul este o nouã structurã - mai semnificantã şi mai flexibilã totodatã din punct de vedere cultural. Lecţia structuralişţilor, în general, se focalizează pe existenţa necondiţionatã a unui mister în opera de artã, care nu poate fi revelat fãrã "chirurgia" (culturalã) a descompunerii şi remodelãrii. Actul de semnificare devine invariabil un act de reconstrucţie, prin inversarea structurilor.

Feminismul apare în volum într-un grupaj de texte teoretice esenţiale: **Rîsul Meduzei** (Hélene Cixous), **Timpul femeilor** (Julia Kristeva), **Paternitatea literarã** (Sandra M.Gilbert), **Dansînd pe cîmpul minat** (Annette Kolodny), **Gynesis** (Alice A.Jardine). Ele surprind noţiunile importante ale mişcãrii din ultimii cincizeci de ani (lipseşte însã Elaine Showalter, cu foarte convingãtoarea sa clasificare a tipologiilor feministe din **Pentru o poeticã feministã**, inclusã doar în antologia din 1971). În studiul lui Cixous, se pune temelia unui concept cu carierã în postmodernitate, **l'écriture feminine.** Ea vorbeşte despre necesitatea ca femeia **sã se scrie pe ea însãşi**, pentru a-şi textualiza identitatea şi a-i da un contur cultural. Acelaşi lucru apare, nuanţat, şi în virulentul eseu al lui Gilbert care crede cã scriitura s-a "masculinizat" datoritã tradiţiilor mentaliste patriarhale. Kristeva împarte aşa-zisul "timp al femeii" în douã segmente, unul **liniar** şi altul **monumental**. Primul reprezintã un fel de duratã braudelianã a acţiunii (suprapus limbajului), pe cînd cel de-al doilea (vãzut, istoric, dupã cel de-al doilea rãzboi mondial) una a civilizaţiei (suprapus culturii). La acest nivel, feminitatea îşi construieşte o identitate culturalã stabilã şi independentã. Din aria largã - teoretic şi istoric - sondatã de editori, putem distinge chiar trãsãturi ale celor mai sofisticate direcţii feministe contemporane: francezã, britanicã şi americanã. Teoreticienele franceze operează cu un simbolism grav, articulat ideologic, în timp ce englezoaicele preferã activitatea analiticã aplicatã (de genul celei practicate de cãtre Marlyn French în studiile despre Shakespeare). Americancele cautã fervent impactul social al teoriei, suprapunînd textul cu societatea.

Studiile culturale sînt prezente cu analizele celebre ale lui Foucault - **Ce este un autor?** şi **Studiu asupra limbii** - unde obsesiile teoreticianului cã mentalitatea epocii anexează ultimativ orice gest artistic devin mai prezente ca niciodatã. El crede cã relaţiile de putere în societate (recodificate mereu) "ajustează" adevãrul, în funcţie de mesajul lor subliminal. Realitatea nu mai existã astfel decît într-o variantã mediatã. În acest context, apar şi cîţiva critici marxişti, dintre care cel mai important rãmîne Bahtin, cu **Discursul în roman**, în care - în mod similar - distanţa dintre scriitor şi trecutul eroizat se stabileşte prin catalizatorul cultural al prezentului. Demn de precizat, totuşi, cã faţã de prima antologie - **Critical Theory Sience Plato** - suprapopulatã de marxişti (Williams, Eagleton, Bataille), numãrul lor s-a redus aici simţitor.

În încheiere, revin asupra unei constatări de mai înainte. Ideologia criticã din ultima jumãtate de secol este, indubitabil, un domeniu al puterii. Formele teoretice şi estetice, surprinse în metodologiile de faţã, indicã o ieşire din cîmpul strict al literaturii şi o fiinţare pe cont propriu. Altfel spus, vizionãm începutul autonomiei exegetului şi pe cel al intrării literaturii într-o fazã de dependenţã psihologicã. Nu întîmplãtor acum, în lumea euro-americanã, arta de a face literaturã se predã la universitate, iar scriitorii cei mai prolifici şi mai interesanţi au formaţie academicã (Malcolm Bradbury, John Barth, Umberto Eco, John Ashberry, Ihab Hassan ş.a.). Postmodernismul se dovedeşte o mişcare preponderent intelectualã şi culturalã şi, doar prin extensie, esteticã.

Într-un studiu din 1992 (**What is Cultural Criticism?**), Linda H.Peterson - titulara cursului de teorie criticã de la Universitatea Yale - observa cã studiile culturale încearcã sã "desacralizeze" întrucîtva ceea ce s-a numit impropriu "cultura înaltã" şi sã o apropie de "cultura popularã", singura în stare sã fixeze un canon durabil şi obiectiv, din perspectivã istoricã. Prin aceastã disciplinã (criticã) a sfîrşitului de secol se urmăreşte, altfel spus, o apropiere între aulă (spiritul academic) şi agora (mentalitatea grupului propriu-zis), ideal postmodernist prin excelenţă. Profesoara constata cã, din cauza prejudecăţilor colective tradiţionale, avem în continuare tendinţa sã suprapunem cultura cu "o simfonie a lui Mozart" audiatã eventual "la Lincoln Center", cu "o expoziţie Rembrandt de la Metropolitan Museum of Art" sau, în general, cu orice se leagă de prezenţa "oamenilor peste şaizeci de ani", într-un loc apăsat de formalităţi şi stereotipuri, şi mai puţin de imaginea "tinerilor în blugi şi tricou", vorbind neconvenţional şi uşor inestetic. Un critic cultural trebuie sã gãseascã numitorul comun al celor douã extreme, construindu-şi discursul pe dialogul necondiţionat între antinomii. Va scrie - cu aceeaşi atenţie şi deschidere - despre **Star Trek** şi **Ulysses** ori procesul fraţilor Menendez şi **Hamlet**. Meritul studiilor culturale nu constã neapãrat în creearea unui nou sistem analitic şi conceptual, ci în stabilirea punţilor de comunicare (şi chiar simbiozã) între cele deja existente.

De aceea, practic în numai patru decenii de fiinţare "oficială", disciplina s-a dezvoltat mult, cîştigînd numeroşi aderenţi mai întîi pe vechiul continent şi, ulterior, peste Ocean. Extracţia marxistă a metodologiei s-a manifestat de-a lungul timpului, sub impactul altor arii ideologice, precum structuralismul, poststructuralismul, feminismul, postcolonialismul şi antropologia culturală. De la părinţii fondatori din Universitatea Birmingham - Richard Hoggart şi cunoscutul marxist Raymond Williams - şi pînă astăzi, teoria culturală s-a modificat simţitor, ajungînd să includă un spectru de probleme extrem de variat, prin reprezentanţii săi mai recenţi cum ar fi Michel Foucault, Roger Chartier, Jacques Ravel, Franҫois Furet, Robert Darnton sau Nancy Armstrong. La Centrul de Studii Culturale Contemporane din Birmingham (CCCS), fondat iniţial de către Stuart Hall şi Richard Hoggart, ca anexă academică a unui program de masterat al Catedrei de Engleză, dar dezvoltat, ulterior, prin participarea lui Richard Johnson şi, în primul rînd, prin autoritatea profesională a lui Williams, ideile fundamentale nu ieşeau semnificativ din aria de iradiere a criticii marxiste. Majoritatea lucrărilor lui Hoggart (**Contemporary Cultural Studies**, **An Approach to the Study of Literature and Society**, **The Uses of Literacy**) pornesc de la premisa unei suprapuneri (dialectice) între **text** şi **societate**, definind **cultura** ca "totalitatea credinţelor, atitudinilor şi mentalităţilor exprimate într-un număr de structuri, ritualuri şi gesturi, precum şi în formele tradiţionale de artă" (**An Approach...**). La fel, Williams consideră, în foarte popularа sa **Culture and Society**, că,

"în limba engleză, **cultura** este unul dintre cele mai complicate cuvinte", acoperind măcar trei semnificații ("proces general de dezvoltare intelectuală, spirituală şi estetică", "mod de viață", "produs al activității intelectuale şi, în special, artistice"). Nici urmaşii imediați ai inițiatorilor, precum Michael Green (**Cultural Studies at Birmingham University**) sau E.P.Thompson (**The Making of the English Working Class**) nu se desprind total de cordonul ombilical marxist, stabilind relații deterministe în interiorul culturii. După ei, aceasta ar trebui să devină apanajul strict al "clasei muncitoare" (suprapuse, este adevărat, cu ideea maselor largi, prinse în angrenajul industrial), prin intermediul cărora s-ar putea investiga "sub-culturile", ori, cu un termen recent, "culturile periferice": **mass media**, cultura feministă, arta şi politica, istoria culturală, cultura muncii, suburbiile, etc. (Michael Green - **Cultural Studies...**). Abia cu Foucault şi Johnson (după 1970), studiile culturale intră într-o zonă a subtilității metodologice, abordînd problematica dialogului etno-psihologic, feminismul (ca variantă culturală), postcolonialismul, imaginarul colectiv ş.a. Începînd cu anii optzeci, între teoria şi antropologia culturală apar tot mai multe similarități, încetățenindu-se şi la nivelul literaturii (element, de altfel, postmodern) necesitatea radiogramei mentaliste.

Această evoluție conceptuală şi, în definitiv, ideologică este surprinsă convingător de recentul (reeditat) **Dicționar de teorie critică şi culturală**, apărut sub îngrijirea lui Michael Payne (profesor de teorie literară la Bucknell, autor al introducerilor critice în operele lui Lacan, Derrida şi Kristeva/1993 şi Barthes, Foucault şi Althusser/1997), cu un număr impresionant de contribuții din întreaga lume academică euro-americană. Deşi nu cunosc toate publicațiile în domeniu, din anii şaizeci pînă în prezent, bănuiesc că opera lui Payne reprezintă imaginea cea mai completă a ce se numeşte "studii culturale", atît din punct de vedere istoric cît şi ideologic. Într-o foarte documentată **Introducere**, editorul investighează mutațiile suferite de noțiunea **cultură** sub impactul teoreticienilor de la Birmingham, dar şi a noilor metodologii critice, considerînd că transferurile semantice în discuție au asigurat de fapt progresul disciplinei ca atare. Probabil că obstinația conservatorilor de a o suprapune invariabil cu formele "înalte" de spiritualitate şi aproape deloc cu mentalitățile grupurilor largi, la un moment dat sau în proiecție istorică, derivă din coexistența conceptului cu echivalentul lui latinesc - **civilizație** -, în toate limbile europene romanice, dar şi în engleză. Precizia antropologică a ultimului ("mentalități colective" în reprezentare sincronică şi diacronică) a făcut ca, pentru mult timp, culturii să i se exproprieze o arie semantică amplă, legată de spiritualitățile comunitare. Chiar "studiile culturale" s-au situat astfel în interiorul unui cîmp metodologic destul de confuz, trebuind să-şi explice obiectul ştiințific cu exactitate metronomică. Sub influența germanei, conceptul a început să-şi facă loc, în toate zonele europene, cu sensul său integral, eclipsînd astăzi total - cel puțin în aria metodologiilor - vechea noțiune de "civilizație".

Payne pune diversificarea ideologică a disciplinei studiilor culturale şi pe seama unei dezvoltări istorice, anterioare anului 1964, care - ca şi în cazul altor ideologii postmoderne - a pregătit noua direcție metodologică (desigur, marxismul este sursa absolută a criticii culturale, însă, pe lîngă el, putem observa un număr mare de linii teoretice moderne şi chiar pre-moderne, ce trasează conturul fundației a ce se va întîmpla în momentul "Birmingham"). Dicționarul în discuție abordează pe larg operele şi ideile acestor pionieri ai studiilor culturale: Bahtin, Benjamin, Gramsci, Althusser, Adorno ş.a. Este interesant de observat că marea lor majoritate se apropie de imaginile

(reprezentările, percepțiile) teoretice ale unor categorii ulterior fundamentale în cercetarea culturală: "subiectivitatea", "conştiinţa", "hegemonia", "polisemia", etc. Măcar "conştiinţa" (în formula ei individuală ori colectivă) rămîne indispensabilă sistemului analitic al doctrinei culturale, întocmit exclusiv pe reprezentări fenomenologice, de la modul de receptare a unui construct intelectual sau artistic, pînă la modul de reacție psihologică a unei comunități la stimulii istorici (evenimențiali).

În alt plan, dezbaterea conceptuală propriu-zisă, din interiorul dicționarului organizat de către Payne, ilustrează aceeaşi vastitate categorială şi ideologică a disciplinei. Găsim articole cu focalizare amplă, tangențiale, complementare ori chiar interactive cu deconstructivismul, feminismul, postcolonialismul, noua critică (editorul îşi intitulează cartea, de altfel, prudent - **Dcționar de teorie critică şi culturală**), demonstrîndu-se de fapt funcționarea tuturor metodologiilor de după 1965 mai curînd ca **grupuri epistemologice** şi mai puțin ca **sisteme teoretice autonome şi inexorabil polemice**. Voi menționa cîteva concepte spre exemplificare. Bunăoară, **efectul de alienare** (din germanul **Verfremdungseffekt**) indică, în tradiția studiilor culturale, separarea de valorile trecutului şi reconstrucția unei noi identități (nu rareori "recompusă" intertextual şi intercultural). **Dubla conştiință** reprezintă starea (uşor schizoidă) a individului postmodern (exponent al conglomeratului cultural), care trăieşte simultan (din punct de vedere cultural) în mai multe planuri şi are cel puțin două identități (conştiințe). Noțiunea echivalează termenul postcolonial de **dublă critică** (neinclus, totuşi, în volum) - situația alogenului într-o civilizație vestică, de simultană **afirmare** şi **negare** a originilor. Captivante sunt şi analizele asupra HIV-ului şi SIDA în literatură (existența într-un univers contaminat), fenomenului de **popart**, pozitivismului, Americii Latine, fotografiei, toate ca variante de studii culturale-complexe prin eterogenitatea manifestațională şi, totodată, riguroase prin organicitatea analitică.

Un astfel de dicționar este practic indispensabil oricărui exeget sau teoretician al literaturii, de la începutul mileniului trei. Payne nu realizează aici numai o radiografie strict disciplinară, ci face un excurs intelectual în însăşi ideea de teorie critică, din ultima jumătate a acestui veac. Faptul ne dovedeşte că, într-adevăr, după 1965, critica a reuşit să devină o ştiință a civilizației mai mult decît una a literaturii. Pare un lucru greu de acceptat pentru scriitori, dar absolut firesc în ordinea dezvoltării metodologiilor interpretative de după război. Obiectul de studiu a ajuns să fie mai puțin interesant, în comparație cu studiul propriu-zis. De unde şi motivul pentru care literatura începe să fie regîndită fenomenal şi artistic în spațiul euro-american contemporan

Judy Giles şi Tim Middleton, profesori la Colegiul Ripon & York St. John din Marea Britanie, au făcut oarecum vîlvă, în zona studiilor culturale, cu o lucrare pe cît de simplă (în aparență) pe atît de sofisticată (în realitate). Este vorba despre volumul intitulat **Studying Culture**, publicat de către prestigioasa editură Blackwell. Conținutul uşor paradoxal al cărții derutează pînă la un punct. Deşi intenționat ca manual de analiză culturală pentru studenți (cei doi autori recunosc faptul că majoritatea problemelor dezbătute aici s-au născut din experiența didactică, adresîndu-se, prin urmare, necondiționat, celor de pe băncile facultății), **Studiind Cultura** depăşeşte, în mod evident, limitele stricte ale procesului educațional, abordînd un set foarte vast de elemente metodologice, care merg de la fenomenologia civilizației pînă la antropologia culturală. Astfel, nu trebuie să fim surprinşi că investigația cercetătorilor în discuție a fost răsplătită - în doar cîteva luni - cu numeroase recenzii în jurnale importante. Criticii

observã cã, sub impresia de simplitate (deliberatã s-ar pãrea; atît Giles cît şi Middleton au o atitudine fundamental modestã pe parcursul lucrării, subliniind pînã la redundanţã cã, datoritã condiţiei lor de universitari albi, englezi - o femeie şi un bãrbat - expertiza în zona exemplificãrilor şi chiar în cea a ipotezelor le rãmîne, fatal, restrictivã) se ascunde o foarte complexã (şi originalã) radiogramã a fenomenului cultural.

Analiza este divizatã în douã pãrţi. Una dominant teoreticã, axatã pe direcţia conceptelor de bazã, din disciplina studiilor culturale. Cea de-a doua practicã, focalizatã pe texte majore despre culturã şi pe implicaţiile lor ideologice şi istorice. Secţiunile au însã un numitor comun. Întregul material se organizează insistent în jurul interacţiunii cu lectorul cãrţii, asupra identitãţii cãruia autorii mãrturisesc cã au serioase dubii (pãrînd sã admitã astfel, indirect, cã incursiunea lor epistemologicã nu merge exclusiv spre orizontul de aşteptare al studentului). Aceastã dimensiune interactivã se întemeiazã pe un numãr de provocãri metodologice (le-am putea numi, simplist, "exerciţii"), îndreptate spre novicele intrat gradual în lumea misterelor culturale. Cu voinţã, el ajunge, prezumtiv (la sfîrşitul lecturii - combinate cu "activitãţile" menţionate), sã stãpîneascã - într-o manierã satisfãcãtoare - ştiinţa studiilor mentaliste. Cei doi profesori îi promit acest lucru în **Introducere**, fapt mai puţin obişnuit în critica sau teoria românească de exemplu, suficient de abstracte şi depãrtate de concreteţea personalitãţii virtualului receptor.

Investigaţia porneşte - cum era de aşteptat - de la clarificarea noţiunii de "culturã", încã destul de versatilã chiar şi în spaţiul anglo-american (unde suprapunerea cu ideea de "civilizaţie" s-a fãcut demult, dupã modelul german). Inevitabil, analiza stãruie asupra pãrinţilor fondatori - Williams şi Hoggart - şi, implicit, asupra distincţiilor acestora, în bunã mãsurã derivate din marxism. Termenul de "culturã" trece obligatoriu dincolo de hotarul tradiţiilor spirituale de elitã (identificate mai curînd ca **high culture**), fuzionînd cu reprezentarea întregului spectru de atitudini, mentalitãţi, creaţii, obiceiuri, automatisme şi reacţii ale unui grup (nu neapãrat etnic ori naţional) la un moment dat. Totuşi, nu trebuie sã credem cã fenomenul cultural se identificã astfel cu **mass culture**, concept în mod similar limitativ. Antropologia (post)modernã tinde sã flexibilizeze sensul categoriei, aplicîndu-l unui ansamblu variat de conotaţii. Cultura "înaltã", ca şi cea "popularã", aparţin aceluiaşi context mental, în esenţã organic. Disocierile severe din interiorul sãu duc, în cele din urmã, la relativizarea noţiunilor.

Capitolele celelalte ale volumului menţionează şi dezvoltã axioma inauguralã. Autorii se ocupã, succesiv, de raportul dintre identitatea individualã şi cea colectivã (în plan cultural), de funcţia reprezentãrii în crearea stereotipurilor culturale, precum şi de absenţa unei "obiectivitãţi" a istoriei (în posturã de grilã inexpugnabilã a standardelor culturale moştenite). Foarte interesante - cu atît mai mult cu cît sînt articulate pe o perspectivã poststructuralistã - apar ultimele douã arii analitice. În cadrul societãţii (şi, prin iradiere, al civilizaţiei în ansamblul ei), avem tendinţa **sã reprezentãm** fenomenalitãţile (mai curînd decît **sã le cunoaştem**), prin intermediul rigorilor (iconice) ale comunicãrii (aici intrã aproape tot, de la limbaj ca proces reprezentaţional, "adãugat" realitãţii, pînã la sugestia imagisticã sau simbolicã). Se subînţelege, prin urmare, faptul cã fenomenul pe care îl identificãm invariabil drept "culturã" rãmîne, în multe privinţe, un construct (un "artefact", cum l-ar numi Hayden White) mental şi, uneori, chiar imaginar. "Istoria" (culturalã, dar nu numai), grefatã fundamental pe orientarea paseistã (contabilizarea trecutului), opereazã, de aceea, cu "reprezentãri". La nivelul acesteia, pot fi localizate stereotipurile, automatismele şi ciclicitatea (reabilitarea constantã a unui

arhetip mental) comunității (culturii) proiectate diacronic. Aşa cum se specifică în **Introducere**, exemplificările autorilor se axează pe lumea britanică şi, doar prin iradierea (post)colonială, ajung să aibă, rar, un caracter intercultural.

În partea practică a cărții (cea care justifică, de altfel, subtitlul - **A Practical Introduction**), sîntem confruntați cu ceea ce englezii (şi, bineînțeles, americanii) numesc "**case studies**", exemple concrete ale mutațiilor hermeneutice intervenite, în timp, în conceptul de cultură. Una dintre ele este chiar transferul dinspre "**high culture**" spre "**popular culture**", venit pe fondul ideologiei construite de către reprezentanții şcolii din Birmingham, însă şi a intensificării (şi "globalizării") ideii societății de consum. Mentalitatea individului de sfîrşit/început de mileniu are o conotație preponderent "post-istorică" (apropo de Fukuyama), lucru răsfrînt în spațiul cultural. "Descentralizarea" ca atitudine postmodernă a implicat, de asemenea, o suită de transformări culturale, cum ar fi apariția "marginilor" (culturile şi identitățile multiple, coexistente în "civilizația" mare), naturilor "schizoide" (mai multe identități într-una singură, efect postcolonial), "fragmentărilor", "refuzurilor" (cultura insulară, a respingerii şi izolării), etc. Tehnologizarea (cibernetizarea, mai precis) este ultima (şi cea mai complexă) formă de transfer cultural. Trecerea de la televiziune la computerul personal reprezintă, indubitabil, o mutație de mentalități, ducînd la ceea ce autorii numesc - fără să ezite - "tehnologia: cultura contemporană" (p.248). O ipoteză provocatoare (ca şi celelalte din întregul volum), nu tocmai pe gustul intelectualilor noştri boemi şi conservatori. Acceptată însă de cei care astăzi studiază în universități (chiar şi la noi), mult mai familiarizați cu mersul lucrurilor în civilizațiile apusene. Apropo de ei, aviz catedrelor academice: cartea poate fi comandată la Blackwell (în regim **discount**, ca manual) şi folosită în diverse cursuri practice, de analiză culturală. N-ar fi rău ca studiile culturale şi, treptat, antropologia (culturală) să prindă rădăcini şi în sistemul nostru de învățămînt.

Poliromul ieşean a inaugurat o colecție (intitulată simbolic “Studii de gen” şi coordonată de Mihaela Miroiu) care s-ar putea să declanşeze, curînd, o (mult aşteptată) revoluție culturală a limbajelor şi metodologiilor critico-filozofice din lumea intelectuală românească. Seria în discuție îşi propune introducerea **feminismului** (ca ideologie şi fenomenalitate postmodernă) într-un spațiu suficient de retardat – din unghiul evoluției teoriei critice în a doua jumătate a secolului XX - , în speță cel al autarhicei Românii postdecembriste. Nu vreau ca observația mea – mai degrabă amară – să intrige pe puținii intelectuali de aici care, în ultimul deceniu, au făcut eforturi mari (şi lăudabile) pentru a se adapta la dinamica ideologică a liberalismului euro-american. Ei există, într-adevăr, dar – aşa cum bine constata Ion Bogdan Lefter într-un articol cuprins în recenta sa carte **Postmodernism. Din dosarul unei “bătălii” culturale**, asupra căruia voi reveni în cele ce urmează – “sincronizarea “ lor reprezintă un proces strict **individualizat** şi nu unul **derivat** (cum ar fi normal) din cerințele şi mecanismele macrosistemului. Nu miră, prin urmare, faptul că specialiştii noştri familiarizați cu specificul elitelor vestice, adesea apreciați în străinătate, se lovesc acasă de un insurmontabil paradox. Nu numai că rezultatele lor nu sînt recunoscute şi apreciate, însă, de obicei, ele vor fi chiar marginalizate deliberat şi, în măsura posibilităților, supuse oprobriului public. Întristător, la originea impulsului izolaționist se găseşte uneori elita tradițională (canonică) românească, pe de o parte preocupată să-şi păstreze vechea autoritate, iar pe de alta opacă la valorile culturale ale unei lumi în schimbare. Rezultatul rămîne binecunoscutul nostru provincialism intelectual – repet, ca **sistem** şi nu ca **individualități** -, măcinat de un

conservatorism desuet. Totuşi, tocmai paseismul este interpretat (ironic) drept "virtuos", întrucît - nu-i aşa? - ne "apără" de ideile "primite de-a gata" şi de mimetismul "globalizant".

Feminismul se află, cred, în plutonul "fruntaş" al acestei stigmatizări. Citeam acum un an sau doi un interesant studiu feminist asupra dramei americane, semnat de profesoara ieşeană Odette Irene Blumenfeld, şi mă întrebam de ce oare autoarea a preferat să-l scrie în engleză, adresîndu-se unui număr limitat de inițiați? Întrebare retorică în felul ei, cu răspuns (evident) psihanalitic. Publicul nostru (şi mă refer, desigur, la cel elevat) nu este suficient de receptiv, măcar **deocamdată**, la analize critice de tipul enunțat. Prefațatorul cărții, un universitar american, declara stupefiat că "îndrăzneala" d-nei Blumenfeld de a-şi publica volumul în România anilor nouăzeci (omul trăise la noi ca bursier Fulbright şi era deci în cunoştință de cauză) i se părea superbă, avînd în vedere faptul că feminismul trebuie să fie "la fel de popular aici precum generalul Lebed în Moldova". Constatarea avea o notă juculară, însă atingea adevărul. Cîți membri ai elitei intelectuale româneşti au arătat interes, după 1990, pentru această ideologie critică şi filozofică, cu aspect nu doar socio-cultural (aşa-zisa "emancipare" a femeii), ci şi cu notabile (ori fascinante în unele cazuri) dezvoltări teoretice şi speculative? În postură de persoane, extrem de puțini, iar ca sistem articulat nu-mi este cunoscută decît activitatea (destul de izolată) a Fundației "Ana". Cei mai mulți şi-au dezvăluit ostilitatea față de mişcare sau, într-o situație fericită, indiferența superioară, cu substrat de ironie esopică. Chiar cu riscul cenzurării, mă întorc la articolul lui Ion Bogdan Lefter (**Confesiune de (aproape) feminist**) unde criticul exprima un adevăr dureros. Printre purtătorii de lance anti-feministă din România se numără femeile înseşi, aceasta fiind "o caracteristică mai generală a comunităților mai puțin evoluate la nivelul mentalităților: victimele diferitelor tipuri de discriminare pe care doar fazele avansate ale democrației le vor elimina sînt deocamdată resemnate şi – în mod paradoxal – "ataşate" de condiția lor defavorizată, pe care o percep drept parte din identitatea lor esențială. Să ne înțelegem, nu vorbesc despre multele femei anonime, truditoare în gospodăriile lor în care atît de greu pătrund semnele – şi aparatele! - civilizației actuale; ci despre doamne fine, cultivate, eventual personalități cunoscute public, dar care se leapădă energic de eticheta cu pricina: "nu, nu sînt deloc feministă!", "nu-mi plac mie feminismele astea" etc.etc.". Aş merge şi mai departe cu interpretarea, spunînd că, în interiorul grupurilor "periferice", concurența pentru intrarea în "grațiile" centralității devine uneori mai acerbă decît antagonismul "margine-axă". De aceea, nu întîmplător, principalele anti-feministe sînt femeile, tot aşa cum violența împotriva afro-americanilor vine în SUA, statistic, în primul rînd din partea afro-americanilor înşişi. O formă paradoxală de revoltă a ostracizatului(cu – din nou – conotații freudiene) este să atace **condiția** de ostracizat ca atare şi nu **cauzele** care au generat termenii acestei ostracizări.

Prin urmare, am motive să cred că alcătuirea unei colecții editoriale de genul celei amintite se constituie într-un gest cultural revoluționar, putînd să schimbe, în timp, multitudinea de prejudecăți asupra feminismului, existente în spațiul nostru intelectual. Un reproş mi se pare totuşi inevitabil. Întrucît cărțile seriei menționate vin practic pe un teren viran (s-a mai tradus în româneşte **Al doilea sex** al Simonei de Beauvoir şi au apărut, sporadic, studii critice cu circulație restrînsă, universitară, datorate unor experte ale domeniului, precum Odette Irene Blumenfeld sau Mădălina Nicolaescu), util ar fi fost, poate, să se înceapă cu…începutul. Mă gîndesc că un cititor neinițiat în metodologia

critică feministă ar fi apreciat (în primul volum al seriei) o antologie, de exemplu, cuprinzînd articole de poetică generală ale unor clasici ai genului, precum Virginia Woolf, Simone de Beauvoir ori, mai recent, Elaine Showalter, Cixous, Kristeva, Annette Kolodny (cu care am avut onoarea si plăcerea să fiu coleg, pentru un an, la Catedra de Engleză de la Universitatea din Arizona şi pot confirma că este un personaj charismatic), Alice Jardin ş.a. Numele lor sînt deja cunoscute, în mare parte, publicului românesc, invitînd la lectură în mod nemijlocit. De asemenea, un dicţionar de ideologie feministă (ele există în zona anglo-franceză) ar fi fost extrem de necesar ca "deschizător" de colecţie. Nu trebuie să ne amăgim. Cu toată tradiţia sa de un secol şi ceva (dacă mergem pînă la surorile Brontë şi mai ales la acea splendidă prefaţă teoretică pentru ediţia a doua a romanului **Jane Eyre**), feminismul (mai mult decît alte doctrine revoluţionare, datorită specificităţii sale) îi găseşte pe români într-o fază de pionierat. Alfabetul mişcării le e absolut indispensabil înainte să se poată aventura în hăţişul investigaţiilor filozofice de adîncime. Din această perspectivă, cele două cărţi publicate de Polirom sînt mai curînd anevoioase. Este adevărat că Moira Gatens reprezintă un nume în lumea idilor feministe euro-americane, dar cartea ei **Feminism and Philosophy** (ieşită la Blackwell în 1991) aparţine ultimului val teoretic, bazîndu-se pe o sofisticată bibliografie anterioară, complet străină lectorului de la noi. Totodată, nume ca Martha Ackelsberg, Anita L. Allen, Nancy Fraser sau Linda Gordon nu spun mare lucru studentului filolog/istoric/filozof din România, care abia descoperă introducerea (în regim de "opţional") a cursului de feminism în programa universitară. Majoritatea principiilor şi analizelor din volumele de început ale colecţiei sînt aplicate, abordînd probleme de nuanţă în liberalismul apusean, suficient de "nerezonante" cu sistemul tranziţional al lumii româneşti actuale.

Din fericire însă, **Prefaţa** d-nei Mihaela Miroiu la cartea Moirei Gatens explică, detaliat şi pe înţelesul tuturor, cîteva noţiuni fundamentale în poetica feministă, devenind un instrument de lucru util cititorului interesat. Sînt precizate aici necesarele distincţii **feminin/masculin-femeiesc/bărbătesc**, cu care operăm în analiza feministă, amintindu-ni-se dorinţa reprezentantelor elitei de a crea o **scriitură feminină** ale cărei rosturi se ţes "în jurul diferenţelor şi specificităţii înţelesurilor" şi la care "pot ajunge femeile în încercarea de a-şi înţelege *trupul*, inconştientul, ieşind din prejudecata *legii tatălui*". Aş adăuga faptul că eliminarea stereotipului cultural lacanian (**legea tatălui**) echivalează în feminism cu construcţia **propriei identităţi** (**a room of one's own** la Virginia Woolf, **mediatrix** la Simone de Beauvoir, **female culture/gynocritics** la Elaine Showalter sau **female time** şi **body language** în alte variante**),** cu intrarea în spaţiul unei autonomii creatoare. Ceea ce este văzut (eronat) drept "rebeliune" gratuită împotriva ordini tradiţionale reprezintă în realitate – pentru feministe – nevoia recuperării identitare, suprapuse, în alt plan, cu dorinţa de independenţă a discursului. Ca atare, devine periculoasă ipoteza (lansată şi de mulţi teoreticieni ai mişcării) după care orice discurs şi orice formă de expresie rămîn în esenţa lor **androgine,** misiunea feministului limitîndu-se numai la a disocia între **feminin** şi **masculin** ca mărci de specificitate. Moira Gatens, de altfel, discută problema "simbiozei" în capitolul intitulat sugestiv **Precaritatea identităţii sexuale**, repudiind paradigmele (masculine) ale filozofiei clasice. Ca şi majoritatea predecesoarelor sale, ea observă că experienţa fenomenologică a femeii "este fundamentată **corporal**"(p.58), refuzînd grila metodologică a teoreticienilor conservatori, conform căreia conştiinţa se vrea "neutră din punct de vedere sexual"(p.58). Într-un anume sens, această "neutralitate" propovăduită de titanii gîndirii liberale tradiţionale –

precum Locke, Mill şi Taylor – nu face decît să accentueze "inferioritatea" femininului în postură de gen şi să ceară, indirect, ca "femeia să devină bărbat"(p.60), în condiţiile în care discursul lor se doreşte unul democratic. Concluzia lui Gatens este, prin urmare, inevitabilă. Teoria liberală reprezintă "o paradigmă masculină", sprijinită involuntar pe doctrina patriarhală, unde corpul femeii constituie un "accesoriu", un "instrument" necesar "respectabilităţii" cetăţeanului/individului/bărbatului "liber". Singura conştiinţă "acceptată" şi "acceptabilă" se reduce la masculinitate ca principiu director al universului socio-cultural. Teoreticiana stabileşte o "fişă clinică" a feminităţii (şi a corporalităţii sale), mergînd de la conotaţiile psihanalitice ale problemei (sexualitatea infantilă, inconştientul), pînă la efectele mentale şi politice ale complexului identitar (**scriitura feminină** – văzută ca o "întoarcere a reprimatului" - , egalitatea sexuală şi subiectivitatea genului). "Politizarea" interacţiuni identităţilor (mai puternică în anii nouăzeci decît era, să spunem, în anii şaptezeci-optzeci, cînd accentul se punea pe diferenţa culturală) apare însă foarte consistent în colecţia de studii feministe coordonată de Mary Lyndon Shanley şi Uma Narayan. Temele abordate de către autoarele eseurilor din volum (toate profesoare la universităţi şi colegii americane prestigioase) nu lasă loc vreunui dubiu: codul drepturilor din unghi feminist, dependenţa şi puterea, cetăţenia şi naţionalitatea, politica juridică a privatităţii, familia (reconsiderată), responsabilităţile relaţionale, politizarea copiilor, anarhismul, politica de intersectorialitate şi identitate, abuzul etc. Informaţiile statistice şi juridice mai ales captivează în interiorul acestor analize. Specificitatea teoreticienilor americani (nu doar feminişti) rezidă în aplecarea lor spre concret şi refuzul obstinat al speculativului (cu sorginte europeană). Contributoarele la volumul de faţă nu fac excepţie de la regulă. Ele situează problema feministă într-un plan palpabil (social, legal, politic şi rasial), urmărind rezultate imediate. Aceleaşi rezultate imediate, deşi cu un conţinut diferit, le aşteptăm, la rîndul nostru, de la apariţia primelor două cărţi dintr-o incitantă, provocatoare colecţie. Am motive să cred că nu vom fi dezamăgiţi.

Ce este finalmente literatura? Întrebarea rămîne practic centrul de greutate al lucrării de "filozofia literaturii", apărute anul trecut la Routledge sub semnătura profesorului Cristopher New (cunoscut ca prozator). Autorul, riguros şi consecvent (e şeful Catedrei de Filozofie a Universităţii din Hong Kong), îşi propune să-i dea un răspuns convingător în finalul analizei sale, nu din unghiul teoriei literare, ci al filozofiei, deşi – în mod interesant – acceptă inaugural faptul că lectorii săi vor fi mai curînd literaţii decît filozofii. Ne aflăm aşadar în faţa unui eseu despre natura literaturii şi a funcţiilor estetice principale, construit cu mijloacele logicii şi ale filozofiei limbajului (o disciplină destul de nouă, din punct de vedere strict epistemologic, în lumea universitară internaţională, în ciuda "antecedentelor" ei din gîndirea europeană tradiţională). New porneşte firul demonstraţiei de la trei silogisme legate – într-un fel sau altul – de fenomenalitatea literară. Citind, descoperim treptat că – în reprezentarea noastră mentală ("devirusată" de teorii şi concepte învăţate în şcoală) – nu orice text/discurs îşi poate asuma o identitate literară. Iată cîteva situaţii: referindu-se la **dramă**, tendinţa individului este de a o disocia de **literatură** (aşteptarea subliminală a "lectorului" pare a fi, în acest caz, de a o "vedea" în variantă scenică şi nu de a o "citi" ca text); ascultînd un discurs politic ori citind unul – chiar atunci cînd autorul lui se află în galeria celebră a marilor oratori care, în chip necesar, investesc arta vorbirii publice cu virtuţi estetice, de la Cicero, la Lincoln şi Luther King - , din nou, sentimentul nostru rămîne mai degrabă unul

de nefamiliaritate literară (impresia de ansamblu a colectivității este aceea că discursul specializat, dincolo de eventualele sale calități estetice, trebuie separat de **literatură**); în sfîrşit, lecturînd "literatură" de consum/frontieră, trăim cu senzația (cel mai adesea nemărturisită) că, de fapt, ea nu e literatură (şi, implicit, încercăm să o situăm în afara a ceea ce noi considerăm a fi literatură). Exprimîndu-ne astfel de impresii (care seamănă, oarecum, cu nişte opțiuni teoretice indirecte), spunem, într-un anumit sens, **ce este literatura** (ori, mai corect, **ce nu este literatura**). Alegerile noastre pot constitui, prin urmare, premisele unei construcții metodologice pe tema esenței artefactului estetic. Care sînt, după autor, nivelele principale ale acestui edificiu?

Filozoful observă mai întîi că legăm fenomenalitatea literară, în manieră exclusivistă, de actul **scriiturii** (ulterior, explică principiul ceva mai detaliat: literatura are, desigur, şi un caracter **oral**, pe lîngă cel **textual**, însă, în ambele forme, nu va fi izolată de registrul lingvistic, **cuvintele** fiind materialul său funcțional prin excelență). El constată că "literatura este lingvistică, distingîndu-se de pictură, sculptură, muzică, dans şi arhitectură prin faptul că foloseşte limbajul"(p.2). Evident, în plan subliminal, nu vom accepta niciodată ca literatura să fie confundată cu **artele reprezentaționale** (drama, bunăoară). O vom situa constant în spațiul textualității "necorupte" de factori alogeni. De asemenea, în contrastul cu discursul specializat, sîntem nevoiți să distingem calitățile estetice de cele strict disciplinare. Textul politic, de exemplu, chiar cu virtuți literare (sporadice, de decor, instrumentale), nu poate fi **literatură**. În fine, stabilim o linie de demarcație – în însăşi procesul literar – între textul estetic marginal (de consum) şi textul estetic central (literar), asociind **literatura** nemijlocit ultimului. Aici intervine criteriul valoric ca marcă inexpugnabilă a literaturii autentice. Din toate exemplele oferite de către teoretician se desprinde o singură concluzie. Fenomenalitatea literară (reprezentată în plan textual) are măcar o proprietate (un fel de condiție necesară şi suficientă) care o distinge de celelalte discursuri (la rîndul lor, reprezentate textual). Aceasta este **literaritatea**, înțeleasă, **stricto sensu**, drept capacitatea unui text coerent de a avea funcționalitate sau cel puțin disponibilitate estetică. Spune Christopher New că "literatura cuprinde acele scrieri cu proprietatea/proprietățile de literaritate" (p.18), după ce, anterior, explicase "literaritatea" ca fiind premisa/condiția/ori (însăşi) calitatea unei scrieri de "a produce **valoare literară**" (p.4). Analiza segmențială a literarității nu este posibilă, datorită caracterului său predominant relativ. Proprietățile care transformă un discurs dat într-o operă literară variază mereu, în funcție de specificul fiecărui text în parte. Nu aceleaşi calități, de pildă, fac din **Hamlet** şi **Anna Karenina literatură**, deşi ambele artefacturi estetice sînt recognoscibile ca **literatură**, din cauza dimensiunii lor de **literaritate**. Măsurarea gradului de impact estetic al unei scrieri rămîne un proces arbitrar. Se poate constata, de aceea, că operele literare vor avea întotdeauna un punct comun în **funcția axiologică propriu-zisă**, revelîndu-se singulare (diferite) numai în **modalitatea stabilirii de axiologii**. Într-o familie mare – observă New – toți membrii seamănă între ei, amestecînd diverse trăsături comune, dar, la un studiu amănunțit, fiecare se va dovedi un exemplar unic, nesimilar integral celorlalți, luați individual ori în grup.

Autorul prezintă – din perspectivă istorică – o serie de definiții ale "literarității", şi, prin determinare, ale "identității literare". Conform înțelegerii formaliste, literaritatea este contrastul dintre **normă** şi **deviere**, unde primul concept desemnează "limbajul comun", iar al doilea "limbajul poetic". Literaritatea ar deveni aici "impregnarea" structurii lingvistice cu sens/conținut metaforic. Structuralişti nu par să se îndepărteze

mult de linia ideologică a şcolii lui Eichenbaum, văzînd în literaritate, în general, un fenomen estetic ce permite constructului textual să se muleze pe un număr variat de operaţii interpretative. Din unghiul teoriei receptării (**Rezeptionaesthetik**), literaritatea se suprapune cu proprietatea textului de **Multivalenz**, adică acea disponibilitate a lui de a avea o multitudine de semnificaţii contrastive (generate de receptor), în mod independent sau complementar valabile. În scurtul lui excurs istoric, New aminteşte şi definiţia **instituţională** (canonică, a vechiului istoricism), după care o operă de artă reprezintă un produs "investit" ca atare de către o instituţie oficială ori altă formă de autoritate (presupuse ca deţinătoare a titlului de **valoare**), fiind perceput prin grila unui anumit set de criterii de apreciere. Nu departe de această viziune trebuie plasată teoria "practicii sociale", care vede opera literară drept un artefact colectiv (ea răspunde unor nevoi – stabilite prin convenţii în interiorul unui grup – şi se adresează grupului, fiind înţeleasă şi acceptată unanim). Punctul de rezonanţă al doctrinelor de mai sus se află dincolo de orice îndoială. Teoreticienii sînt gata să recunoască **literatura** în discursul care dezvăluie măcar două înţelesuri. Literaritatea sugerează tocmai disponibilitatea textului de a opera transferul de la un înţeles la altul. Ea indică proprietatea structurii lingvistice de a deţine (şi) o semnificaţie secundară, facilitînd totodată intenţia (premeditată) a textului de a comunica în plan subliminal. Analog, observăm că literaritatea asigură – prin medierea textuală – ieşirea (scriitorului şi cititorului) din sfera realului. De aceea, **literatura** nu poate fi disociată de **ficţiune** şi **imaginar** (pp.40-5). O definiţie a "ficţiunii" rămîne însă, după Cristopher New, extrem de dificilă. Mulţi o înţeleg ca **naraţiune, reprezentare, literatură** şi chiar **ironie** (în măsura în care, prin gestul ironic, suplinirea **realităţii** cu **aparenţa** acoperă un proces ficţional) şi ea este, într-adevăr, fiecare dintre acestea în parte. Dar nu toate sînt – autonom – **ficţiune**, mai ales că noţiunea angajează şi mici probleme de ordin ontologic (de exemplu, Lear şi Othello **există** în vreun fel, din moment ce **putem vorbi despre ei**, deşi **nu sînt reali**?). "Materialitatea" ficţiunii se verifică în planul reacţiilor psihologice, adică acolo unde operabil devine un concept auxiliar – cel al **imaginaţiei**. Filozoful observă că "operele de ficţiune ne afectează profund" (p.53), emoţiile pe care le trăim la lectură (teamă, bucurie, tristeţe, entuziasm) nefiind altceva decît "realitatea" (mediată imaginar) a "ficţiunii": "Reacţiile noastre psihologice în faţa operelor ficţionale sînt reale şi pe deplin raţionale"(p.68). Imaginaţia rămîne astfel resortul ultim de control al reprezentărilor subiectivităţii. De asemenea, tot prin intermediul ei, se stabilesc criteriile **interpretării, adevărului** ori **moralităţii** în literatură. Multe din ipotezele lui Christopher New se construiesc – deliberat – fără demonstraţie, iar unele întrebări nu îşi găsesc răspuns. El îşi asumă, totuşi, condiţia de "proiect" a studiului său, numindu-l (chiar în subtitlu) **Introducere**. În postură de "preambul" la un domeniu atît de sofisticat şi, pînă la un punct, confuz ("filozofia literaturii"), cred că volumul de faţă depăşeşte toate aşteptările.

Bataille este (re)cunoscut în interiorul teoriei critice (post)moderne măcar pentru două teze culturale extrem de provocatoare. Reduse în mod absolut, ele sună în felul următor:"actul literar ca act gratuit (irosit)" şi "actul literar ca act de transgresie a legii morale". Dacă în dezbaterea primei idei teoreticianul nu-şi depăşeşte condiţia de "marxist" (în general, ataşată lui cvasiunanim), considerînd gestul artistic drept o "mişcare de irosire", fără impact în planul "materialităţii" şi "productivităţii" umane (e adevărat însă că perspectiva adoptată ţine mai mult de idealismul perfecţionării spirituale – recomandat cîndva şi de către transcendentaliştii americani – decît de pragmatismul

îngust al dialecticienilor marxişti), în cazul celei de-a doua, Bataille se apropie de mitologie (mai precis, de "mitemele" lui Claude Lévi-Strauss), de antropologie culturală şi, pînă la un punct, chiar de psihanaliză. Nu convinge întotdeauna, dar rămîne captivant pînă la sfîrşit. Există în lucrările reprezentanţilor "noii critici" franceze (văzute în sens larg) un indiscutabil talent analitic, ce transformă obiectul de investigaţie (opera literară) în pretext. Discursul critic ajunge astfel să fascineze dincolo de finalitatea interpretării propriu-zise.

Ipoteza "actului literar ca act de transgresie" apare mai ales în colecţia de studii publicată în 1957, **La litterature et le mal** (tipărită recent la Univers, în traducerea lui Vasile Zincenco). Totuşi, ea nu poate fi separată complet de noţiunile "economiei generale", introduse de Bataille într-o proiectată trilogie doctrinară, **La Part maudite** (1949), din care a scris doar primul volum – **La Consumation**. Legătura există, întrucît prin "literatură", criticul desemnează frecvent tocmai această "parte blestemată", **excesul** ce trebuie "cheltuit", "irosit". Altfel spus, rădăcinile principiului se află undeva în zona tezei iniţiale (marxiste) – a literaturii ca "act gratuit" – căreia autorul îi dedică un faimos eseu în anul 1933 – **La notion de depense** (**Noţiunea de cheltuire**, excelent tradus ulterior în engleză ca **The Notion of Expenditure** şi nu **The Notion of Loss** – minimalizatoare faţă de ideea "irosirii" superioare, transcendente) -, ilustrînd **ab initio** nevoia "transgresiei" mediate estetic. Prin literatură, individul iese din sfera restrictivă a "normalităţii" (general acceptate), realizînd în chip necesar un gest de transcendere. "Excesul" său şi, în acelaşi timp, "partea lui blestemată" (un fel de rău insurmontabil, irepresibil) devin substitutele "literaturii" înseşi ce poate fi judecată – prin urmare – simultan ca "irosire" şi "transgresie".

Teoria din **Literatura şi răul** se complică însă treptat, abordînd spaţii estetice mai complexe decît cele asociate "irosirii" şi "gratuităţii" în literatură. Bunăoară, autorul consideră actul artistic oarecum orientat spre "transgresie" în mod subliminal. Prin creaţie, artistul se situează inevitabil într-o arie a libertăţii nelimitate, unde experimentează necesitatea de a încălca interdictul, nu ca pe o rebeliune împotriva constrîngerilor impuse, ci, paradoxal, datorită absenţei acestor constrîngeri. Literatura reprezintă o stare de exces a umanului (lucru deja stabilit de principiul anterior) şi, de aceea, valorile sale merg dincolo de bariere şi extreme, nefiind nici "Binele", nici "Răul", ci **absolutul** lor, fapt care nu mai presupune **legea morală**: "Ceea ce numesc **valoare** diferă aşadar şi de Bine şi de plăcere. Valoarea se situează **dincolo de Bine şi de Rău**, însă sub două forme opuse, una legată de principiul **Binelui**, cealaltă de cel al **Răului**. Dorinţa de **Bine** limitează mişcarea ce ne face să căutăm **valoarea**. În timp ce libertatea spre **Rău**, dimpotrivă, deschide un acces spre formele excesive ale **valorii**. Totuşi, nu s-ar putea conchide din aceste date că **valoarea** autentică se situează de partea Răului. Chiar principiul **valorii** vrea să mergem cît mai departe cu putinţă" (p.57). Literatura transcende legea morală, prin "amoralitatea" absolutului ei originar, manifestîndu-se ca o formă de cunoaştere şi expresie a Răului, în măsura în care "valoarea" estetică impune transgresia Binelui.

Bataille merge foarte departe pe linia absolutizărilor. Datorită "nelimitării" amintite, "literatura este" – în accepţia lui – "esenţialul, sau nu este nimic. Răul – o formă acută a Răului – a cărui expresie este literatura, are pentru noi /…/ valoarea supremă. Dar această concepţie nu pretinde lipsa de morală, ea cere o "hipermorală"./…/. Literatura nu este inocentă şi, vinovată, trebuia pînă la urmă să se recunoască vinovată, /…/, trebuia să

pledeze vinovat"(pp.17-8). Criticul consideră că, dacă a face rău echivalează cu a face contrariul a ceea ce defineşti ca bine, atunci literatura reprezintă o regîndire a ordinii prestabilite (a Binelui, desigur) (p.35). Orice gest creator răspunde, în esenţă, unui stimul reformator. Amoralitatea rămîne condiţia obligatorie a unei astfel de porniri (p.35).

Studiile cuprinse în volum sînt variaţii pe tema de mai sus, ocupîndu-se de literatura unor scriitori importanţi, din unghiul transgresiei binelui şi depăşirii limitelor raţionalului sau eticului. În poezia lui Baudelaire, de exemplu, datorită "transcenderii", extrema pozitivă se suprapune cu extrema negativă (p.45), în timp ce un scriitor ca Blake reuşeşte, prin "transgresie", fără a fi nebun, să trăiască permanent la graniţa nebuniei (p.69). Ca argument al ultimei ipoteze este dat poemul din volumul **Songs of Experience** – **Tyger** – unde "spiritul lui Blake se deschide spre adevărul răului" (p.81).(Rămîne descumpănitor, totuşi, faptul că Bataille nu pune celebra poezie în raport cu opusul ei ontologic, **The Lamb**, din celălalt volum – **Songs of Experience** – care sugerează prin contrast un arhetip al binelui). Marchizul de Sade profesează, în literatură, răul ca **plăcere** şi ca **metodă**, realizînd o transgresie similară (p.101), iar Kafka, la fel de paradoxal, are revelaţia **mulţumirii** prin **nemulţumire** (p.136). Nici Proust nu este străin de experimentarea răului ca **atracţie a contrastelor**, citate fiind scenele din opera sa unde plăcerea erotică (juisarea) se asociază, în mod necesar, tristeţii. Oximoronul devine singura certitudine a "transgresiei" prin literatură:"Răul pare de înţeles însă doar în măsura în care cheia lui este Binele. Dacă intensitatea luminoasă a Binelui nu i-ar da nopţii Răului întunecarea, Răul nu ar mai prezenta nici o atracţie"(p.116). În această contradicţie se găseşte "partea blestemată" ori "damnarea" actului literar.

Eseul dedicat romanului **Wuthering Heights** şi, implicit, autoarei (Emily Bronte) pune în discuţie elementele centrale ale unei fenomenologii a răului în literatură. **Răul** este aici o derivaţie a **pasiunii** (**pasiunea** fiind în esenţă o formă de **moarte** – ajunsă aşa prin mijlocirea **societăţii**). Pasiunea copiilor (Heathcliff şi Catherine) se află sub incidenţa binelui, dar, contaminată social (Linton), capătă valenţe nocive.(După autor, copiii au puterea de a uita pentru un timp lumea adulţilor, însă pînă la urmă sînt condamnaţi să trăiască în ea). **Erotismul** lui Heathcliff şi al lui Cathy are o componentă angoasantă, autodistructivă, întrucît conţine gena **morţii** (**sexualitatea** propriu-zisă înseamnă **moarte**, deoarece presupune o **dublare** a individului). Prin dragostea violentă, cuplul lui Bronte se revoltă împotriva **legii** (morale) şi a **ordinii** (sociale), intrînd în **transgresie**. Răul ajunge atunci o "bază de existenţă", un veritabil **modus vivendi** (pp.30-4). Bataille extrapolează concluzia, susţinînd că astfel literatura anihilează **misticismul** şi proclamă **libertatea**. Un lucru în general cunoscut, chiar dacă nu în totalitate demonstrat. Observarea acestei perspective a "jumătăţii de măsură" poate fi, de altfel, extinsă asupra multora dintre tezele teoreticianului, cuprinse în volumul de faţă sau în altele. Ceea ce nu înseamnă că Bataille îşi pierde din actualitate (în universităţile americane cel puţin, alături de Ricoeur, Derrida şi Foucault, el rămîne probabil unul dintre cei mai cunoscuţi poeticieni de limbă franceză), dar nici că trebuie să închidem complet ochii la o anumită redundanţă ideatică.

Într-un interesant studiu asupra comicului caragialesc, reeditat nu demult în **Despre lucrurile cu adevărat importante**, Alexandru Paleologu observă cu finеţe nuanţa paradoxală a unei notaţii a lui Nietzsche. Autorul **Naşterii tragediei** spunea undeva că, dacă te uiţi atent, extrem de atent şi profund, în adîncimea unui abis, după un timp, vei vedea că şi abisul **se uită la tine**. Avem aici o subtilă personalizare a **obiectului**

de către **subiect** - afirmă eseistul -, prin intermediul transferului de identitate, desigur, dinspre principiul activ (subiectul) către cel pasiv (obiectul). Cunoaşterea este subiectivarea obiectualităţii şi, în mod fatal, nu poate fi "obiectivă" decît în măsura în care obiectul investigat trece prin integralitatea fazelor "subiectivării".

Nu cred că alta a fost concluzia lui Gaston Bachelard la capătul unei existenţe intelectuale intense, al cărei scop central fusese instaurarea supremaţiei "spiritului ştiinţific" (obiectiv, impersonal) în faţa celui "preştiinţific" (subiectiv, autoscopic). În **Conştiinţa critică**, Georges Poulet amintea ironic faptul că, dincolo de aparenţe, intimitatea spirituală a lui Bachelard cuprinde două fiinţe ireconciliabile: gînditorul şi visătorul sau criticul şi poetul. Linia de demarcaţie dintre sintezã şi intuiţie rămîne destul de imprecisă în interiorul procesului cognitiv. Nu cunoaştem doar prin raţionalitatea empiricã, ci şi prin asumările apriorice, iar revelarea adevărului se exprimă în tot atîtea formule mentaliste cîte subiectivităţi avem angajate în desluşirea misterului aceluiaşi obiect.

La psychanalyse du feu (apărută în 1938) trebuie să-i fi schimbat teoreticianului optica - datoritã caracterului profund subiectiv (autoscopic) al incursiunii ştiinţifice propriu-zise -, deşi, în **Introducere**, el pare să mai fie prizonierul utopiilor seducătoare ale "obiectivităţii". Se teme, de exemplu, că întorcîndu-ne "spre noi înşine, ne îndepărtăm de adevăr" şi considerã cã, atunci "cînd facem experienţe **intime**, contrazicem experienţa obiectivă" (p.31). De asemenea, observă că majoritatea analiştilor susţin că este suficient să vorbească despre un "obiect" pentru a se simţi "obiectivi". Investigaţia ştiinţificã ar presupune **disocierea de sine** prin gîndire şi **depersonalizarea gîndirii** prin ironie: "Departe de a se lăsa în voia uimirii, gîndirea obiectivă trebuie să fie ironică" (p.33). Astfel, subiectul (cunoaşterii) intră într-o neaşteptată stare de impersonalitate, preluînd (fenomenologic) obiectul ca pe o hologramă şi disecîndu-l pînă la detalii infinitezimale. Frumos principiu şi, pe cît de atrăgător, pe atît de neadevărat.

După cum spuneam, chiar această **Psihanalizã a focului** (reeditată inspirat de Editura Univers, unsprezece ani de la prima apariţie, în foarte buna traducere a Luciei Ruxandra Munteanu şi cu o prefaţă semnată de Romul Munteanu) invalidează sistemul teoretic al lui Bachelard. Investigaţia focului obiectual nu reprezintă altceva decît pretextul coborîrii simbolice în adîncimile metafizice ale subiectului. Analiza acoperă efortul "personalizării" obiectului studiat care, aidoma abisului nietzschean, capătă treptat identitate şi autonomie. Focul nu este pentru autor o "temă", un "simbol" sau o "fenomenalitate" şi nici măcar un "arhetip". El indică mai curînd un construct ontologic, legat de profunzimile labirintice ale subconştientului colectiv. Însuşi Bachelard se arată convins de existenţa acestei "personalizări" a obiectului radiografiat. Chiar dacă respinge reveriile preştiinţifice, declarîndu-se adeptul cunoaşterii obiective, observă că focul - ca obiect - apare la fel de insistent în artă şi ştiinţă, iar cele două sînt unificate, prin urmare, de complexitatea vieţii. Focul redă **volens-nolens** suma experienţei existenţiale, în postură de amestec al visului cu realitatea: "Tot ce poate spera filozofia este ca poezia şi ştiinţa să devină complementare, să le unifice ca pe două contrarii bine alcătuite" (p.31). Excursul psihanalitic de faţă reuşeşte exemplar această simbiozã.

Subliminal, focul există ca o ilustrare a inaccesibilului, grefîndu-se pe restricţiile copilăriei. Tatăl aţîţă cărbunii încinşi, interzicîndu-ţi să te apropii, mama găteşte în bucătărie la foc şi nu te acceptă în preajmă, iar oamenii ridică ruguri pe cîmp, fără a te lăsa să îi imiţi. Mai mult, instrumentele focului îţi sînt ascunse, creîndu-se astfel, în jurul

flăcării, o aură înfricoşătoare de sacralitate şi mister. Pentru a stăpîni focul, trebuie să treci prin stadiile iniţiatice ale vieţii, asumîndu-ţi rigorile unei adevărate mistici a puterii şi responsabilităţii. Copilul va privi flacăra, inevitabil, cu teamă şi respect, avînd înaintea ei un reflex învăţat (deprins prin automatismul interdicţiei), iar "nu unul natural" (p.39), şi conceptualizînd-o ca **fiinţa socială** de care nu te poţi apropia (p.40): "Focul este de la început obiectul unei **interdicţii generale**; de unde concluzia - interdicţia socială este prima noastră **cunoaştere generală** asupra focului" (p.40).

În mod natural, respectul pentru sacralitatea focului generează gelozia faţă de adultul iniţiat, care pare să aibă - datorită accesului său nelimitat la flacără - atribuţii sacerdotale. Atunci începe practic ceea ce Bachelard numeşte **complexul lui Prometeu**, tradus psihanalitic drept dorinţa secretă de preluare a autorităţii asupra focului şi de substituţie a maturului autocratic în interiorul relaţiei binare, intime, cu strania "fiinţă socială". Psihologic vorbind, conotaţiile acestui complex se raportează la cunoaştere, însumînd "toate năzuinţele care ne îndeamnă să ştim atît cît părinţii noştri, mai mult decît părinţii noştri, atît cît maeştrii noştri, mai mult decît maeştrii noştri" (p.41), etc. Complexul prometeic implică, prin urmare, o dramă cognitivă.

Totodată, focul creează un extaz thanatic, venit din nevoia irepresibilă a trăirii extreme, a eternizării fiinţei - asemenea marmorei - prin combustie. Aici se poate localiza revelaţia faptului că existenţa nu se măsoară în fapte sau în duratăă, ci în intensitate. Bachelard numeşte epifania **complexul lui Empedocle**, după identitatea celui care s-a sacrificat în foc, valorizîndu-şi momentul de trăire maximă. Autorul concluzionează că, de aceea, "focul este pentru omul care-l contemplă un exemplu de devenire promptă şi un exemplu de devenire circumstanţială" (p.44). Brevitatea şi, pînă la un punct, efemeritatea arderii se compensează prin absolutul intensităţii ei, care include sugestia imortalităţii.

Focul are, în acelaşi timp, o dimensiune agreabilă, derivată din originea sa imemorială. După Bachelard, descoperirea flăcării prin frecare nu se explică psihanalitic în planul **utilului**, cît în cel al **plăcutului**. Omul primitiv a simţit impulsul subconştient al imitaţiei gestului erotic, de "a împinge bucata de lemn în scobiturăă" şi a sugera "mîngîierile cele mai intime" (p.53). Autorul crede că "înainte de a fi fiul lemnului, focul este fiul omului" (p.53). Vorbim astfel de un "foc sexualizat", existent parabolic în memoria culturală de la alchimişti (care, în postură de bărbaţi austeri, izolaţi de comunitate, transfigurau, în experienţele lor senzaţionale, frustrări subconştiente) la romantici (care, cel puţin prin povestirile lui Novalis, par conştienţi de valoarea senzuală a focului). Necondiţionat, teoreticianul conceptualizează această latură a obiectului psihanalizei sale drept **complexul lui Novalis**.

În varianta lui consumabilă (alcoolul sau, simbolic, "apa de foc"), focul concentrează puteri uriaşe în cantităţi miniaturale. Ingerat, el transportă spiritul într-o realitate paralelă - categoric superioară celei imediate - dinamizînd actul creator. Bachelard spune că "nu trebuie să ne grăbim a ne adresa construcţiilor raţiunii pentru a înţelege un geniu literar original. Inconştientul este el însuşi un factor de originalitate. Iar inconştientul alcoolic reprezintă cu deosebire o realitate profundă. Ne înşelăm atunci cînd ne imaginăm că alcoolul intervine doar pentru a stimula posibilităţile spirituale. El creează cu adevărat aceste posibilităţi" (p.117). Avem aici schiţa **complexului lui Hoffmann** (ca şi Poe, un estetician al alcoolismului), dimensiunea virtual transcendentă (creatoare) a focului. Beţia extatică, halucinaţia dionisiacă, reveria alcoolică, cu virtuţile lor cognitive, scot spiritul din sfera comunului, făcîndu-l demiurg (creator).

Concluzia de ansamblu a lui Bachelard nu surprinde. Psihanaliza focului rãmîne o investigaţie de paradoxuri. Pirolatria se întemeiazã pe unitatea contrariilor, a binelui şi rãului ca fenomenalitãţi coexistente: "El (focul, n.n.) strãluceşte în Pradis. El arde în infern. El este plãcere şi torturã. El este bucãtãrie şi apocalips /.../. El este un zeu tutelar şi teribil, bun şi rãu. El poate sã se contrazicã: el este deci unul dintre principiile explicaţiei universale" (p.16). Mã întreb dacã nu cumva acest amestec al opoziţiilor ilustreazã ultimativ dualitatea cunoaşterii însãşi, concomitent generatã de empirism şi intuiţionism? Discret şi, fãrã îndoialã, uşor ipocrit, autorul a preferat tãcerea.

În toamna lui 1998, cînd - printr-o întîmplare fericitã - am avut ocazia sã-i fiu asistent lui Rob Pope (profesor la Oxford, specializat în literaturã medievalã engleză şi în Chaucer) la un seminar de metodologii critice actuale, am fost intrigat iniţial de ceea ce mie îmi părea o situaţie inexplicabilã. Deşi nivelul academic al cursanţilor era foarte bun (toţi predau literaturã la diverse universitãţi), iar competenţa instructorului (Rob Pope) nu lãsa nimic de dorit, discuţiile ocoleau constant zona consideratã de mine drept „sofisticatã" şi, prin urmare, „relevantã" a poeticilor (post)moderne, insistînd nepermis de mult (în viziunea mea) pe elementele marginale de construcţie textualã. Sesizîndu-mi într-un tîrziu dilema, profesorul Pope mi-a spus un lucru memorabil, pe care cred cã nici un universitar român nu l-ar mai nega astãzi, chiar dacã acum cîţiva ani 1-ar fi luat poate în derîdere. Studiul literaturii - ca şi scrierea ei de altfel - s-au schimbat enorm în ultimii zece-douãzeci de ani, sub impactul dezvoltãrii (aproape incredibile) a mentalitãţii colective tehnologizate (cibernetizate). Intelectualul anului 2000 are sentimentul acut al prezentului dinamic (a se vedea progresele informaticii care, în timp scurt, a realizat practic imposibilul), resimţind investigarea tradiţionalistã a fenomenalitãţilor culturale - cu incursiuni paseiste şi invitaţii la izolaţionism bibliofil - ca pe o atitudine fundamental anti-istoricã. Toţi participanţii la seminar, continuã Pope, se vor întoarce în lumea mobilã a Internet-ului şi experimentului globalist, unde expertiza lor în poeticã sau în opera lui Shakespeare (fie şi excepţionalã) nu se aflã la mare preţ. Studentul noului eon nu vrea sã ştie cît de valoros este un text de Byron, ci de ce textul respectiv este important şi, implicit, valoros pentru el - omul preocupat necondiţionat doar de viitor. Faptul acesta nu îl putem obţine decît prin expunerea pretenţiosului învãţãcel la artefactul propriu-zis (în postură de fiinţã vie), determinîndu-l sã intervinã în el, fãcîndu-l sã comunice nemijlocit cu el.

Rob Pope articula aici, într-un fel, rezumatul cãrţii pe care o publicase în 1995 (reeditatã recent), **Textual Intervention**, şi care demonstra concret „convertirea" necesarã a unui **Oxford scholar** (conservator) la rigorile pragmatismului postindustrial. „Intervenţia textualã" propovãduitã de autor porneşte de la premisa cã orice interpretare criticã este, în realitate, o rescriere (a textului) într-o nouã formã semnificantã: „Lectura însãşi reprezintã o variantã de re-scriere şi, astfel, toate interpretãrile sînt acte de intervenţie (textualã)". Prin iradiere, efortul exegetic se suprapune cu un gest de „intruziune" în structura semioticã datã şi, în acelaşi timp, cu unul de reformulare a ei din unghiul cultural şi psihologic al receptorului (cititorului/criticului). Profesorul britanic consideră „deconstrucţia" stadiul preliminar al „reconstrucţiei" literare (de fapt, mai corect ar fi sã o numim mereu, ca şi autorul, „textuale", întrucît metodologia în discuţie funcţionează şi în regimuri non-literare şi non-artistice în general), singura care oferã credibilitate (şi, desigur, finalitate) „intervenţiei" noastre în text. În acest punct, strategia lui Pope pare mai curînd structuralistã (se observã legãtura cu Barthes care, în

Activitatea structuralistă, vorbea despre „disecţie" şi „articulare" ca faze complementare în orice analiză componenţială ori segmenţială a literaturii), dar impresia se nuanţează pe măsură ce intrăm în sistemul lui teoretic. Intervenţia textuală nu urmăreşte obsesional impunerea unui „mesaj" al obiectului investigat şi nici conştientizarea unei centralităţi semantice absolute a fragmentului literar. Ea se poate limita la producerea de „contra-texte", paralele şi alternative, sau poate adapta un text la circumstanţele mentaliste ale. prezentului, „recentrîndu-l" şi „reformulîndu-i genul". De asemenea, tehnica menţionată ar putea deveni un simplu exerciţiu mimetic (parodic) ori prilejul colajului fragmentar revelator. Convingerea inaugurală a teoreticianului rămîne că forma „cea mai bună de a înţelege felul cum un text funcţionează este /.../ să-l modifici". Prelungind puţin ideea, vom accepta (pe bună dreptate) că, în actul de comprehensiune a literaturii (şi a oricărui tip de textualitate cu transfer simbolic), nu trebuie să căutăm analiza infinitezimală cu orice preţ. Importantă (şi utilă) devine comuniunea (comunicarea) cu obiectul textual, pe care îl transformi după imperativele propriei grile culturale, lăsîndu-te la rîndul tău modelat în acord cu rigorile intelectuale ale entităţii (autonome) din faţa ta.

În interiorul textului există întotdeauna doi factori determinanţi, conceptualizaţi de către Pope drept **sinele** şi **celălalt**. Primul are o natură dinamică, fiind principiul activ al artefactului textual. Cel de-al doilea se manifestă mai degrabă marginal, chiar static, devenind (inevitabil) principiul pasiv al constructului semiotic. Teoretic vorbind, sîntem nevoiţi să-i identificăm cu apelativele noţionale - **agentul** (**sinele**) şi **subiectul** (**celălalt**), adică „individul" (scriitorul) abscons din text, împreună cu întregul context istoric al existenţei sale, care „face (fac) lucrurile să se mişte" **versus** „structura" simbolică (gramaticală, filozofică, metafizică etc.) unde el „alege să-şi aşeze semnificaţiile". Agentul (sinele, eu) are valoare personală, pe cînd subiectul (celălalt, el) este invariabil impersonal. Relaţia dintre cei doi este mediată de un al treilea factor care „intervine" în text ca într-o structură închisă, criptică şi necomunicantă. Teoreticianul îl numeşte **tu** (cititorul, receptorul, criticul), cel care dezvăluie astfel o natură interpersonală. În mod analog, intervenţia textuală sugerează o activitate de „catalizare", de facilitare a unor relaţii („reacţii" intelectuale sau culturale) aflate în stare latentă. „Rescrierea" textului implică de fapt reorganizarea setului de conexiuni stabilite între acesta şi lumea căreia îi este destinat ori, foarte adesea, lumea din care el provine.

Autorul oferă un interesant exemplu prin poemul **My Last Duchess** al victorianului Robert Browning. „Intruziunea" (re)structurală în operă duce automat la trei versiuni semantice complementare (văzute, desigur ca rescrieri ale prototipului poetic). Prima este textuală şi se desfăşoară înăuntrul obiectului estetic (poemul), preconizînd „reasamblarea" componenţială. A doua poartă numele de intervenţie contextuală şi urmăreşte proiectarea obiectului în spaţiul istoric şi cultural unde a apărut. Ultima aparţine regimului transtextual şi angajează persoana (istorică) a receptorului (simpliflcînd puţin lucrurile, putem să o suprapunem cu „transcendenţa" lui Genette). În variantă „textuală", poemul apare ca monolog dramatic (în fapt, un dialog implicit, presupunînd o a doua prezenţă tăcută, dincolo de tabloul semiotic din prim-plan) al unui narator mincinos, probabil vinovat de omucidere şi escroc sentimental. În registru „contextual", creaţia lui Browning reprezintă un „cod" cultural inexpugnabil, cu ramificaţii alegorice, care merg de la industrializare pînă la luptele din epocă pentru democraţie, literatura gogoliană, colonizarea Americii, a Canadei şi a Australiei etc. Prin

intermediul „transtextualității" (văzută ca dimensiune a receptării prezente, specifice postmodernismului), putem vorbi despre feminism, studii culturale ş.a., fiecare găsindu-şi justificarea totală ori parțială în poem. În majoritatea planurilor, actul de intervenție a îndeplinit consecvent operațiile succesive de „descentralizare" şi „recentralizare", în afara lor rescrierea textului fiind practic imposibilă.

Descrierea teoretică a noii metodologii de apropiere a textualității a fost urmată, cîțiva ani mai tîrziu, de o demonstrație concretă pe texte clasice, intitulată de Rob Pope - ceva cam vag generalizator - The English Studies Book. Volumul a apărut la aceeaşi prestigioasă editură Routledge, putînd fi privit ca o incursiune originală în diverse opere literare canonizate, dar şi în ideologiile critice, din unghiul „intervențiilor" reformatoare. Printre textele „rescrise" critic aici, se remarcă Piers Plowman (William Langland), My Mistress' Eyes (William Shakespeare), Paradise Lost (John Milton), The Vision of Judgement (George Byron), Good Omens (Terry Pratchett şi Neil Gaiman), Robinson Crusoe (Daniel Defoe), Beloved (Toni Morrison), Pride and Prejudice (Jane Austen), Jane Eyre (Charlotte Bronte), Frankenstein (Mary Shelley), Heart of Darkness (Joseph Conrad), A Modest Proposal (Jonathan Swift), The Story of Muhammad Din (Rudyard Kipling), Cloud 9 (Caryl Churchill), Educating Rita (Willy Russell), Alice Through the Looking Glass (Lewis Carroll), The Satanic Verses (Salman Rushdie) şi multe altele, aparținînd necondiționat elitei (canonice) a istoriei literare britanice şi mondiale. Trebuie observat că „reasamblările" lui Pope - chiar trivializatoare şi brutale uneori - duc în majoritatea cazurilor la interpretări insolite ale acestor opere, reconfirmîndu-le, prin efect, poziția canonică ocupată în cultura engleză. Am citit undeva că G. Călinescu obişnuia să recite poeme de diverşi autori într-un mod execrabil - deşi era, după cum se ştie, un maestru al declamațiilor patetice şi al intonațiilor neverosimile -, spunînd în final că numai un text care rezistă la o astfel de lectură este poezie adevărată. Păstrînd proporțiile, „intervenția textuală" teoretizată de către Pope încearcă să demonstreze „receptorului" postindustrial - uşor obosit, dacă nu alienat, într-un univers n-dimensional, cu posibilități de comunicare intergalactică - faptul că literatura autentică supraviețuieşte în era ciberneticii, modificîndu-şi structura, nu şi obiectul.

Preocuparea lui Genette pentru „modurile" şi „regimurile" de existență a artei este recentă (anii nouăzeci), marcînd - în accepția majorității comentatorilor - un transfer metodologic dinspre poetică spre estetică. **Opera artei**, eseul care ilustrează această (altfel previzibilă) transformare a teoreticianului, cuprinde două volume: **Immanence et Transcendence** (1994) şi **La Rélation esthétique** (1997). Primul reprezintă o radiografie a fenomenalității artistice (manifestări şi ipostaze materiale ori ideale) şi a fost tradus recent de către Muguraş Constantinescu pentru prestigioasa colecție critică şi teoretică de la Univers (cartea are un bun aparat istorico-exegetic). Cel de-al doilea tratează, după cum anunță autorul încă din **Introducerea** la **Imanență şi transcendență**, „relația estetică în general şi relația operelor de artă în particular". El completează, în mod necesar, investigația „modurilor" de articulare a creațiilor din partea întîi a esteticii lui Genette (de fapt, a „meta-esteticii", cu termenul folosit de Muguraş Constantinescu în **Prefață**), intrînd în dimensiunile fenomenologice (culturale, antropologice) ale operelor (identificate drept) artistice. La primul nivel al reprezentărilor estetice însă, importantă pentru teoretician devine „prezența" fenomenală şi mentală a artei, adică modurile şi, ulterior, regimurile în care ea există şi se articulează, atît în ipostază „fizică" (de obiect material), cît şi în variantă „spirituală" (de obiect ideal). Imanența codifică materialitatea

- mai precis, consistența obiectuală (care acceptă şi chiar implică un element de idealitate sau de abstracțiune) - a fenomenului artistic (subiacent operei ca fapt real/concret al acestei lumi), pe cînd transcendența indică extensia intelectuală, simbolică, ipotetică (a artei), suprapunîndu-se necondiționat cu funcția sa principală (de a sugera un regim de existență paralel cu universul material, supus rigorilor construcției mentale, imaginare etc.). Distincția demonstrează condiția dublă (de acum un truism) a activității artistice - materială şi ideală, concretă şi abstractă. Genette spune că „o operă de artă este un obiect estetic intențional", acceptînd că axioma aceasta poate fi reformulată şi în felul următor: „o operă de artă este un artefact (sau un produs uman) cu funcție artistică". Prin urmare, arta trebuie imaginată ca o „imanență", a cărei singură rațiune de ființare rămîne „transcendența", capacitatea inefabilă (şi, totodată, paradoxală) de a transporta intelectul receptor - cu ajutorul materialității sale ori prin medierea obiectualității sale - în pură idealitate.

Cele două „condiții" (termen maiorescian) ale artei se presupun reciproc, neputînd funcționa autonom. Imanența este rîul clar delimitat în interiorul albiei, iar transcendența - atunci cînd se manifestă - reprezintă revărsarea apei în necunoscutul, imprevizibilul şi indefinibilul teritoriului: „Nu putem aşadar spune, în sensul tare, că o operă constă exclusiv sau exhaustiv într-un obiect. /.../. Operele de artă nu au ca singur mod de existență şi de manifestare faptul de a «consta» într-un obiect. Ele mai au cel puțin încă unul, acela de a transcende această «consistență», fie pentru că ele se «întrupează» în mai multe obiecte, fie pentru că receptarea lor poate să se extindă cu mult dincolo de prezența acestui (sau acestor) obiecte şi a unui anumit mod de supraviețuire după dispariția lui (lor)". Actul creației, ca şi cel al receptării, impune situarea simultană în ambivalența artefactului estetic. În afara dualității menționate, nu există artă, iar această negație implică, prin revers, conținutul afirmativ al unei definiții mult aşteptate. La întrebarea **ce este arta?**, în temeiul raționamentului inexpugnabil al lui Genette, putem replica, fără teamă de eroare, că arta ilustrează fenomenul care satisface condițiile de imanență şi, respectiv, transcendență. Prima dintre condiții, imanența, rămîne şi cea mai puțin pretențioasă. Orice operă de artă este în primul rînd un artefact, adică, în varianta teoreticianului, un obiect de imanență. Interesant de observat însă, această imanență (prezență) obiectuală poate fi concretă {fizică) sau abstractă (ideală), în funcție de domeniul artei în discuție. Astfel, avem zone estetice cu obiect de imanență material (pictura şi sculptura) şi altele cu obiect de imanență spiritual (literatura şi muzica), împărțirea pe „regiuni" de imanență datează dinaintea analizei lui Genette, de la Ètienne Souriau care vorbise (în „analizele" sale „existențiale" asupra operei) despre „existența fizică" - opusă celei „fenomenale" - sau despre „existența reică" - opusă celei „transcendentale". De aceea, autorul **Ficțiunii şi Dicțiunii** distinge (cu o dihotomie a lui Nelson Goodman) între arte autografice (cu obiect material) şi arte alografice (cu obiect ideal). Ele se diferențiază prin natura materialității estetice, pictura sau sculptura - de exemplu - fiind, în starea lor imanentă, nişte „prezențe" fizice, spre deosebire de literatură ori muzică, aflate - chiar şi în planul „concreteții" - sub incidența abstracțiunii (nu neapărat şi a imaterialității: acceptăm că textul rămîne totuşi codul/cifrul material, concret, al unei prezențe abstracte, intelectuale, care constituie obiectul propriu-zis al artelor alografice).

Condiția de imanență a artei determină, desigur, distincții de ordin obiectual. Genette crede că „obiectele alograflce (ideale) sînt definite prin identitatea lor specifică

(pentru că nu au identitate numerică distinctă) şi că obiectele autografice (materiale) sînt esenţialmente definite prin identitatea lor numerică, sau, după cum spune Goodman, prin «istoria lor de producţie», pentru că ele îşi schimbă constant identitatea specifică, fără ca sentimentul «identităţii» lor să fie pur şi simplu abolit". Astfel, în interiorul segmentului estetic de imanenţă, vorbim despre obiecte unice şi obiecte multiple. Cele dintîi - derivate de regulă din specificul picturii, al sculpturii sau al arhitecturii (ca arte autografice) - caracterizează o „practică manuală transformatoare", irepetabilă, pe cînd cele din clasa „obiectelor multiple" - ilustrative mai ales pentru sculptura prin turnare, gravură, tapiserie etc. - angajează „producţia în serie". Dacă în cazul obiectului singular, realizarea artistică este „ghidată bineînţeles de spirit şi ajutată de instrumente, chiar de maşini mai mult sau mai puţin sofisticate", pentru obiectele variabile, execuţia estetică are loc prin reproducerea ori diviziunea unui prototip (şi transcrierea, conform autorului, poate funcţiona, la limită, drept artă autografică, focalizată pe obiectul multiplu). „Nevoia de perpetuare" reprezintă regula fundamentală de existenţă a regimului autografic, dar ea nu dispare întrutotul nici din cel alografic. Aşa cum observă Goodman, iar Genette subscrie tacit, sursa primă a naturii obiectualităţii în artă rămîne voinţa de „a transcende limitările timpului şi ale individului". Prin obiectul unic ori multiplu, măcar ipotetic, acest impuls subliminal este satisfăcut.

Spun ipotetic, întrucît adevărata „ieşire" a rîului din matcă, expansiunea intelectuală propriu-zisă, se produce la nivelul celei de-a doua stări/condiţii a artei - transcendenţa. Aceasta poate fi uşor interpretată ca funcţia artistică prin excelenţă, raţiunea primordială pentru care un artefact, un construct uman în general, se identifică drept „estetic". Aici trebuie localizată, de aceea, esenţa artelor. Cum bine remarcă autorul, dacă prin absurd am concepe „o imanenţă fără transcendenţă /.../, nu putem concepe însă transcendenţa fără imanenţă, fiindcă ea i se întîmplă acesteia şi nu invers: transcendenţa transcende imanenţa, evident fără ca reciproca să aibă loc. Această secundaritate oarecum logică nu antrenează nici o dispensă empirică: dacă nu toate operele prezintă toate formele de transcendenţă, în schimb /.../ nici una nu i se sustrage în totalitate. Am acceptat că putem concepe, dar nu că putem întîlni o operă fără transcendenţă". Starea de transcendenţă codifică inefabilul comunicării estetice - pe axa autor-operă-receptor -, fiind accesibilă mai curînd descriptiv decît analitic. Modurile ei de existenţă („imanenţe plurale", „manifestări parţiale", „opera plurală") sînt de fapt ipostaze **sui generis** ale simbolismului artistic şi nu fenomenologii absolute ale acestuia. Dintre „modurile" transcendenţei, cele mai importante mi se par ultimele două („manifestări parţiale" şi „opera plurală"), care implică actul receptării obiectului de artă ca element major în stabilirea dimensiunii estetice. În acest plan, Genette dovedeşte acuitate pentru transformările culturale şi artistice induse lumii actuale de către spiritul postmodernităţii. După secolele în care prioritatea (în interiorul ecuaţiilor estetice) o deţineau succesiv autorul şi opera, la societăţile postindustriale, receptorul (beneficiarul artei şi evaluatorul ei) şi-a impus dominaţia. Opera trăieşte pe un palier fenomenologic bine determinat (conştiinţa celui căruia i se adresează), stabilit de ambientul cultural şi istoric al epocii individului/comunităţii în cauză. Prin urmare, transcendenţa artefactului artistic poate lua formele/expresiile/direcţiile cele mai puţin previzibile, adaptîndu-se rigorilor tuturor factorilor menţionaţi. Chiar canonul artistic - precum şi cel axiologic, de altfel - este rezultatul (cultural şi psihologic) al unui complex de cauzalităţi şi efecte de natură istorică şi, aproape deloc uneori, artistică. Selecţia operelor nemulţumeşte de aceea

mereu, fiind modificată de către generația următoare, în conformitate cu propriile ei exigențe intelectuale.

In acest punct, găsesc interesantă referirea lui Genette - prin intermediul conceptului „operei plurale" - la variabilitatea receptării şi, implicit, a stării de transcendență (deşi în planuri diferite, nu altele erau concluziile lui Derrida, cu noțiunea de „joc al substituțiilor", sau ale lui Eco, preocupat de ideea „operei deschise"). Teoreticianul palimpsestului dă exemple diferite de artefacturi cu „transcendențe" multiple: **Don Quijote** (Menard), **peşti-păsări** (Escher) şi **iepurele-rață** (Jastrow). Ultimul este reprodus pentru ca efectul versatilității receptării să fie puternic: un cap de rață se transformă - printr-o deplasare nesemnificativă a unghiului de percepție - în cap de iepure. Demonstrația vine de la sine. Receptarea catalizează transcendența, orice efort estetic găsindu-şi finalitatea doar în efortul critic complementar. Mai mult, transcendența - deşi barometru al esteticului - funcționează ca fenomenalitate preponderent psihologică şi culturală. Măcar pentru literatură, ideea lui Genette reprezintă un adevăr esențial. Unii reprezentanți ai (post)modernismului au demonstrat-o în mod empiric. Îmi amintesc, de exemplu, provocatorul exercițiu dramatic al lui Tom Stoppard făcut în **Rosencrantz and Guildenstern are Dead**, un intertext parabolic, derivat din **Hamlet** de Shakespeare. Cei care cunosc piesa pot confirma oricînd experiența unui paradox în procesul lecturii (similar parapsihologicului **déjà vu**): în pofida faptului că nimic din intriga shakespeariană nu este modificat vizibil, textul respiră un aer de noutate şi originalitate epatantă. În realitate, impresia rezultă din schimbarea perspectivei de receptare, în loc să „vedem" şi deci să „interpretăm" evenimentele prin ochii lui Hamlet, o facem prin cei ai „marginalilor" Rosencrantz şi Guildenstern. Lumea se întoarce pe dos, reprezentările noastre estetice deplasîndu-se cu un unghi de o sută optzeci de grade. Tragedia shakespeariană devine un fel de „iepure-rață", funcționînd coerent în cel puțin două regimuri de transcendență. Dramaturgul sugerează - **avant la lettre**, desigur - că ieşirea din starea de imanență a obiectului artistic este adesea un dat şi nu o virtute. Concluzia primului volum din **Opera artei** de Genette impune acest principiu cu şi mai multă claritate.

Re-sincronizarea mişcării ideologice româneşti cu evoluția gîndirii filozofice euro-americane a ultimei jumătăți de secol se leagă, într-un mod cvasi-total, de eforturile remarcabile ale editurii Humanitas în impunerea celor mai importante lucrări postbelice mondiale ale domeniului. Cîştigul este în primul rînd pentru critica şi teoria literară din țara noastră. Această afirmație nu intenționează pledoaria **pro domo** şi nici minimalizarea unor studii de referință ale filozofiei, sociologiei, psihologiei ori antropologiei contemporane prin racordarea lor la zona exegezei literare, ci semnalarea stării grave în care se află teoria critică de la noi, în raport cu cea a civilizației apusene. Se vorbeşte de mai mult timp, în presa culturală, despre "o criză a criticii", sensul fiind invariabil legat de absenteismul comentatorilor importanți de dinainte de '89 din peisajul literar actual. Scriitorii se simt frustrați şi acuză răsturnarea ierarhiei de valori sau, oricum, vicierea criteriilor axiologice. Punerea problemei în aceşti termeni dovedeşte însă neseriozitate şi confirmă o mai veche suspiciune a mea că, pentru individul cultural din România - indiferent de gradul sofisticării -, critica şi teoria literară se confundă cu cronica de carte ori, în cel mai bun caz, cu monografia despre autorul clasic.

Criza criticii româneşti este mult mai severă şi are rădăcini foarte adînci. Ea începe odată cu primele decenii de după război, cînd exegeții literari în formare pierd

orice contact cu lumea liberală şi sistemul său de valori, experimentînd, din punct de vedere cultural, **încremenirea în proiect** de care vorbea Gabriel Liiceanu. Timp de cincizeci de ani, la noi s-a scris (şi se mai scrie încă) o critică literară empirică şi impresionistă, după tipar călinescian (atunci cînd se face, totuşi, cu talent), partiturile de referinţă devenind, în funcţie de capacitatea şi performanţa autorului în cauză, foiletonul, monografia, eseul şi istoria literaturii (care, în paranteză fie spus, nu au nimic rău în sine, ci doar în modul cum sînt folosite; or, acest "mod" perimat de exprimare ideologică a lăsat enorm de dorit, sedimentînd premisele unei concepţii estetice hilare, de tipul celei legate de "absenteismul" foiletoniştilor etc.). În mod curios, poeţii (în speţă, optzeciştii bucureşteni) au fost mult mai deschişi către evoluţia gîndirii artistice, producînd opere, comparabile uneori ca valoare culturală (ideologică, spirituală, structurală ş.a.m.d.), cu scrierile spaţiului postmodern euro-american. La fel, istoricii şi filozofii tineri, sociologii şi psihologii s-au apropiat mai uşor de noile valori culturale ale sfîrşitului de mileniu. Criticii, atunci cînd cu foarte puţine excepţii, au încercat ruperea tradiţiei, au cunoscut imediat marginalizarea. Aceasta a fost propagată, din păcate, chiar de către revistele literare de prim rang. "Ori cronică literară clasică, ori nimic" a fost lozinca inexpugnabilă pe care mai multe generaţii de „comentatori" literari virtuali şi reali au auzit-o, nu o dată, din gura vreunui redactor-şef, ajuns diriguitor de cultură pe un interval mai mare sau mai mic de timp. Ea se mai aude încă, dar accesul noii promoţii (prin burse, surse originale, traduceri sau contacte de orice fel) la reprezentările ideologiei literare "postistorice" nu mai poate fi obturat şi să sperăm că, prin cunoscuta noastră abilitate de "ardere a etapelor", în mai puţin de un deceniu, exegeza şi poetica românească vor avea un alt profil cultural.

Lungul preambul (ironic, formulat într-un text care este, măcar intenţional, o cronică de carte) "fu ocazia, iar nu cauza" celor ce urmează. O traducere (remarcabilă, aparţinînd lui Horia Gănescu), cu utilitate pe termen lung, a apărut recent la editura menţionată. Este vorba despre **Fenomenologia** lui Lyotard, cunoscută iubitorilor ştiinţei husserliene din ediţia pariziană a colecţiei de buzunar **Que sais-je?**, publicată în 1954. La noi, Jean-François Lyotard are o anumită popularitate, prin celebra **Condiţie postmodernă**, unde se subliniază dimensiunea cultural-socială a fenomenului postmodernist, conturîndu-se caracterul său de tipologie sau tipar mental al "sfîrşitului istoriei". Preocuparea filozofului pentru fenomenologie nu pare, de aceea, întîmplătoare. Aceasta este disciplina, prin excelenţă, a reprezentării în şi pentru conştiinţă, cu ajutorul percepţiei şi intenţionalităţii, iar postmodernismul, pe latura sa tipologică, nu se vrea altceva decît un cod de asumare a lumii ca obiect în planul "conştiinţei intenţionale". Lyotard aminteşte că fenomenologia a fost de la bun început (prototipul husserlian) "o meditaţie asupra cunoaşterii, o cunoaştere a cunoaşterii", sugerînd adesea "renunţarea la o cultură, la o istorie în reluarea oricărei ştiinţe" sau chiar mergerea "pînă la o non-ştiinţă radicală" (pp. 5-6). Numai un ochi neatent ar putea scăpa din vedere aici definirea indirectă a mentalităţii postmodeme, o mentalitate de criză a **post festum**-ului cultural, o stare de "anxietate a influenţei" (H.Bloom), un refuz al tradiţiei, paradoxal, prin reactivarea tradiţiei etc. Iradiind semnificaţiile, putem spune cu uşurinţă că postmodemismul însuşi reprezintă o fenomenologie a finitudinii, metafora conştiinţei intenţionale întoarse masochistic către propria „obiectualitate".

Cum este firesc, prima parte a studiului lui Lyotard se ocupă extensiv de metodologia fenomenologică husserliană, făcînd o bună trecere în revistă a majorităţii

conceptelor introduse de celebrul profesor al Universității "Albert Ludwig" din Freiburg. Prin intermediul acestei viziuni, autorul încearcă mai întîi o definire a ştiinţei în sine, văzute tradiţional, ca studiu al fenomenelor revelate conştiinţei, "adică a ceea ce apare conştiinţei, a ceea ce este dat (p. 6). Totuşi - adaugă filozoful - "trebuie să explorăm acest dat, lucrul însuşi pe care îl percepem, la care gîndim, despre care vorbim, evitînd să făurim ipoteze, atît despre raportul care leagă fenomenul de fiinţa al cărei fenomen este, cît şi despre raportul care-l leagă de Eul pentru care el este fenomen" (p. 6). În fenomenologie, tendinţa rămîne astfel de a evita explicaţia, de a "renega" ştiinţa însăşi (p. 7) şi de a restrînge viziunea la "spaţialitatea" şi „obiectualitatea" fenomenului ca atare. Instrumentarul conceptual husserlian este, din acest motiv, o amplă variaţie pe temă dată: raportul dintre percepţie şi reprezentare. Ambele restrîng hermeneutica la simpla codificare a obiectului şi preluarea acestei codificări de către conştiinţă.

Prin urmare, după Husserl, (consideră Lyotard), cunoaşterea nu poate fi decît dimensiunea subiectivă a unui eu speculativ, întrucît ştiinţa însăşi nu face altceva decît să construiască "o reţea de simboluri comode /.../cu care îmbracă lumea" (p. 12). Scopul fenomenologiei devine, implicit, asumarea esenţei ce se ascunde în spatele acestei semiotici. Un bun exemplu este fenomenalitatea geometrică a triunghiului dreptunghic. Acesta are "o obiectivitate ideală, în sensul că este subiectul unui ansamblu de predicate inalienabile, altminteri pierzîndu-se însuşi triunghiul dreptunghic. Pentru a evita echivocul cuvîntului idee, vom spune că posedă o esenţă, constituită din toate predicatele a căror suprimare imaginară ar duce la suprimarea triunghiului în persoană. De exemplu, orice triunghi este prin esenţa sa convex" (p.13), însă "esenţa" nu poate fi acceptată de către conştiinţă decît după eliminarea tuturor ipotezelor (variantelor) virtuale de "esenţă", altfel spus, după obţinerea unui "Invariant" (p. 14) care nu mai are capacitatea deconstrucţiei. Acest procedeu al multiplicării şi extinderii obiectului se numeşte **variaţie**. Ea "ne dă esenţa însăşi, fiinţa obiectului. Obiectul este un ceva oarecare, de exemplu numărul doi, nota do, cercul, o propoziţie oarecare, un **datum** sensibil. Îl facem să varieze arbitrar, supunîndu-se numai evidenţei actuale şi trăite a lui **eu pot** sau **eu nu pot**. Esenţa, sau **eidosul** obiectului, este constituită de invariantul care rămîne identic în timpul variaţiilor" (p. 14).

Nu trebuie să suprapunem, totuşi, rezultatul variaţiei - esenţa, **eidosul** - cu arhetipul platonician (p. 14) şi nici măcar cu lucrul în sine, acel **das Ding an sich** (**noumen**) al lui Kant. "Esenţa este numai ceva în care lucrul însuşi îmi este revelat într-o donaţie originară"(p. 14). Aceasta din urmă ar fi o esenţă absolută "care cuprinde toate esenţele regionale", o"formă eidetică pură" (p. 16), **eidos**-ul total şi invariabil, abstracţia mentală supremă. Pentru asumarea lui, simpla variaţie fenomenologică pare o tehnică insuficientă, Husserl simţind necesitatea unui nou concept. El este **reducţia** care, spre deosebire de variaţie", limitată la capriciile percepţiei sau ceea ce, ulterior, vor deveni "substituţiile" derridaene, are un caracter eidetic şi, în consecinţă, angajează transcendenţa": "Reducţia are ca obiect în general orice transcendenţă (adică orice tot în sine)"(p.20).

"Reducţia" nu poate fi înţeleasă fără conceptele complementare de subiect, conştiinţă, obiect şi, în fine, eu pur. Pentru Husserl, "conştiinţa este întotdeauna altceva" (p. 17) şi se exprimă prin intenţionalitate: "Aceasta înseamnă că orice obiect în general, **eidos**-ul însuşi, concept etc., este obiect pentru o conştiinţă" (p. 17). Cunoaşterea are, prin urmare, două direcţii potenţiale: dinspre obiect sau pentru subiect. În ambele, accentul

cade pe "subiect". El transcende „obiectul" care există doar pentru "conştiinţă", iar "transcendenţa" devine, consecutiv, "modul de prezentarea obiectului în general" (p. 25). În momentul în care obiectul îşi atinge esenţa, acea "donaţie originară" ori **mathesis universalis**, conştiinţei - sau subiectului - nu-i mai rămîne decît să se ia ca obiect pe sine însăşi. Acest paradox este posibil şi el pare imaginea cea mai autentică a reducţiei eidetice. Ea reprezintă orice subiect redus la el însuşi. Esenţa absolută, **eidos**-ul primar devine în acest caz o entitate cu totul nouă - eul pur -, invariantul prin excelenţă, ireductibil şi imuabil: "Eul pur nu este un lucru, deoarece nu se oferă sieşi aşa cum lucrul îi este dat" (p. 24). Interesant rămîne faptul că, pentru a fi, el nu are nevoie de lume (p. 24), manifestîndu-se ca element ultim (absolut) de transcendenţă. "Eul pur" (ireductibil) nu este deci altceva decît subiectul transcendental, în timp ce subiectul perceptiv (cel care "construieşte" lumea, aflîndu-se simultan în ea prin percepţie) devine un eu psihologic (conştiinţă perceptivă şi intenţională). Alteritatea are sens în măsura în care eul capătă semnificaţie pentru sine însuşi: "Eu sînt singur în lume; în această lume, lucrul nu este decît unitatea percepţiei mele", o formă eidetică pură" (p. 16), **eidos**-ul total şi invariabil, abstracţia mentală supremă.

Partea a doua a lucrării lui Lyotard investighează statutul fenomenologiei de virtuală ştiinţă a ştiinţelor. Această condiţie de **summum bonum** se verifică, în primul rînd, prin raporturile cu celelalte discipline al căror adevăr absolut încearcă să-l exprime ultimativ. Fenomenologia poate fi văzută, prin urmare, ca o logică, nici formală, nici metafizică: ea nu se mulţumeşte cu un ansamblu de operaţii şi de condiţii operatorii ce definesc domeniul raţionamentului corect, dar ea nu vrea nici să întemeieze operatoriul pe transcendent, nici să afirme că 2 plus 3 fac 5 pentru că aşa vrea Dumnezeu sau pentru că Dumnezeu, care a inserat în noi această egalitate, nu ne poate înşela. Logica, care este fenomenologia, este o logică fundamentală care cercetează cum există în fapt adevăr pentru noi. Forţînd puţin lucrurile, putem spune că, pentru a fi un bun psiholog, sociolog, istoric, critic literar ş.a.m.d., trebuie să fii mai întîi un bun fenomenolog. Legătura dintre psihologie şi fenomenologie derivă din poziţia centrală a eului (subiectului) în interiorul oricărei reprezentări. Trăirea conştiinţei constituie prin ea însăşi o ştiinţă a conştiinţei. Sînt înfricoşat, prin urmare ştiu ce este frica, deoarece eu sînt frica (p. 50). Subiectivarea (trăirea absolută a conştiinţei reprezentării) se numeşte introspecţie. Ieşirea în afară, proiecţia spre celălalt a eului (subiectului, conştiinţei) devine starea conversă a reprezentării, conceptualizată ca reflecţie. Este interesant că, prin această simbioză dintre interior şi exterior - echivalentă ulterior cu intenţionalitatea propriu-zisă (p. 53) -, Lyotard anulează indirect teoria **Unheimlich**-ului din psihanaliza freudiană. Creatorul „sublimării" credea că „altul", „celălalt", nu este decît un „eu", „unul" reprimat şi întors ameninţător din **id** în forma straniului (nefamiliarul, **locus suspectus** etc.). Prin fuzionarea marginii (obiectul) cu centrul (subiectul) şi aşezarea ei sub marca distinctivă a comportamentului şi intenţionalităţii, autorul **Fenomenologiei** repudiază **Unheimlich-**ul şi, implicit, respinge ideea de periferie a obiectualităţii. Perspectiva înlesneşte simultan comprehensiunea caracterului fenomenologic al sociologiei. Nefiind periferice, obiectele lumii fenomenale au o dimensiune semnificantă şi chiar inductivă, derivată din simbioza cu subiectul sau interacţiunea cu conştiinţa. Pe scurt, subiectul ataşează semnificaţii obiectelor, prin intermediul intenţionalităţii (reflecţia, exterioritatea) şi, astfel, creează ştiinţa sociologică. Ea se bazează pe iradierea socialului originar (relaţia eu/celălalt), înţeleasă ca o "socializare" şi chiar "solicitare" (p. 73-75). Exteriorizarea spre celălalt

rămîne fundamentul sociologiei şi - în comparaţie cu introspecţia - este o trăire a conştiinţei în afară (p. 76), metaforizată ulterior ca "societate vie" (p. 84). "Istoricitatea", dimensiunea culturală prin excelenţă a istoriei, are un caracter fundamental fenomenologic, făcînd joncţiunea între cele două discipline. Conştiinţa în istorie este o entitate "contemporană cu toate timpurile" (p. 88), anulînd categoriile de "trecut" şi "paseism". Timpul însuşi devine astfel o "reţea de intenţionalităţi" (p. 89), limitînd adevărul la rigorile impuse de subiect (momentul istoricului ca atare) (p. 92). Ceea ce rămîne la analiza fenomenologică infinitezimală a istoriei este istoricitatea istoricului însuşi (p. 99). Ar fi fost, desigur, interesantă prelungirea discuţiei în planul literaturii şi, mai ales, în zona criticii literare care nu reprezintă altceva decît o similară vîrstă analitică (moment al subiectului), de trăire în afară a conştiinţei intenţionale, într-un raport binar cu exteriorul unde textul devine, indubitabil, obiectul dat. Oricum, dimensiunea estetică a fenomenologiei rămîne subînţeleasă. Studiul lui Lyotard se recomandă ca o contribuţie esenţială la hermeneutica analizei şi interpretării de orice tip, fiind radiografia modului nostru de aşezare în cunoaşterea ştiinţifică.

II. FENOMENOLOGIA POSTMODERNĂ

Atunci cînd vorbim despre "postmodernism", definim de fapt "postmodernitatea", dintr-un motiv care ţine de morfologia paradoxală a fenomenului în discuţie. Spre deosebire de orice alt curent sau mişcare literară care, într-o primă fază, se manifestă invariabil la nivel doctrinar-estetic, evoluînd ulterior spre tipologia culturală şi "spiritul vremii", postmodernismul este "stare", "nevroză" colectivă, cu o anumită focalizare artistică, nici mai mult şi nici mai puţin semnificativă decît celelalte laturi ale sale. Prin urmare, doar spiritualitatea postmodernă (postmodernitatea) pare a fi mai curînd reperabilă în decorul cultural al ultimului secol şi nu ideologia/factualitatea estetică postmodernă (postmodernismul), care, alături de celelalte ipostaze complementare ale fenomenalităţii (istoria, politica, economia, etc.), derivă auxiliar şi chiar secundar din cea dintîi.

Faptul în sine rămîne, desigur, frustrant pentru scriitori, obişnuiţi să dea tonul marilor "regenerări" ale spiritului mondial. De aceea, mai ales teoreticienii refuză să investigheze arhetipul postmodern, care este, indubitabil, **"meta-"**, **"trans-"** ori chiar **"non-estetic"**, încăpăţînîndu-se să se ocupe de postmodernism ca literatură. Rezultatul ajunge, ironic, să pună în pericol însuşi statutul literaturii ca echivalent al celorlalte manifestări postmoderne, minimalizîndu-i indirect postura în relaţie cu ele şi ridicînd întrebări despre soliditatea esteticului ca procesualitate "pură" în interiorul contextului postmodern. Sîntem aici în faţa unei bizarerii culturale, grefate pe o inversproporţionalitate metodologică inefabilă. Încercînd să definească literaritatea fenomenului postmodernist, teoreticienii spun întotdeauna ceea ce aceasta **nu este** şi, aproape deloc, ceea ce **este**. Ei definesc, altfel spus, postmodernitatea (şi nu

postmodernismul), făcînd incursiuni pseudo-estetice într-o arie preponderent culturală, psihologică şi socială[1].

Astfel, orice abordare onestă a ideii de postmodernism trebuie să înceapă printr-un transfer. Este vorba despre mişcarea culturalului (în integralitatea sa) spre estetic. Putem emite presupuneri analitice – cu un anumit grad de exactitate – doar în plan strict fenomenologic şi cultural. Prin iradiere, ele devin axiomatice la nivel artistic (literar). Din acest unghi, o observaţie simplă ar fi aceea că postmodernitatea, în varianta sa istorico-tipologică, acoperă aproximativ o sută de ani de criză a identităţii[2]. Apariţia ei se leagă de dispariţia economiei tradiţionale, mai întîi pe continentul european şi apoi în Lumea Nouă. Fenomenul cuprinde, paradoxal, ambele durate braudeliene ale istoriei – atît pe cea "lungă", desfăşurîndu-se insidios încă din prima jumătăte a secolului al XIX-lea şi determinînd gradual insesizabile acumulări de "cauze" generatoare de "efecte" pe termen amplu, cît şi pe cea "scurtă", ilustrîndu-se prin modificări abrupte, radicale şi irevocabile –, iar consecinţele sale sînt oarecum implacabile.

Procesul economic cel mai profund al acestui set de transformări este industrializarea, urmată de tehnologizare şi, recent, de cibernetizare. Toate reprezintă etape succesive ale alienării personale şi colective, în interiorul mediului natural şi social, prin intervenţia tot mai agresivă a maşinii care înlocuieşte individul. Acesta din urmă dezvoltă, ipostasic şi comunitar, un sentiment al inutilităţii istorice şi neantului metafizic, mergînd de la depersonalizările victoriene, pînă la "sfîrşitul istoriei" de tip hegelian, "moartea lui Dumnezeu" din filozofia lui Nietzsche, iar, ulterior, pînă la "închiderile" spirituale, preconizate de ideologia euro-americană de dreapta, a ultimelor decenii, prin Kojève, Bloom ori Fukuyama. Din punct de vedere strict economic şi ştiinţific, industrializarea şi postindustrializarea rămîn valori istorice incontestabile, legîndu-se de achiziţiile civilizaţiei contemporane. Sistemele patriarhale, piramidale, ierarhice, care concentrează simbolul autorităţii absolute la vîrf sînt înlocuite acum, datorită competiţiei economice şi deplasării centrului de putere financiară către noua clasă activă social (burghezia, industriaşii), devenind – ideografic – imagini mai curînd circulare, în interiorul cărora marginea, periferia pot oricînd migra spre axă (centralitate). Deşi semnificativ economic, metafizic şi cultural, faptul a generat confuzie şi, prezumtiv, deconstucţia identităţilor. Dispariţia autorităţii unice, precise, din semiotica socio-politică, a dus – aşa cum se întîmpla odinioară în tragediile shakespeariene, atunci cînd eliminarea monarhului medieval prin violenţă antrena haosul unversal – la ambiguitate

[1] Într-un anume sens, nu trebuie să ne mire mult faptul că, în plin postmodernism, se vorbeşte despre chiar "moartea literaturii", ea fiind, în mod cert, ostracizată, între disciplinele postmoderne "pure", cum ar fi: sociologia, antropologia, politologia, istoria, informatica, etc.

[2] Despre postmodernism se vorbeşte, în general, ca fiind o achiziţie a ultimelor decenii (maximum patru sau cinci), iar etapa anterioară, modernismul propriu-zis, este definit mai ales prin contrast. De aceea, devine importantă precizarea că, la nivel cultural şi tipologic, "modernitatea" şi "postmodernitatea" nu sînt distincte, ele integrîndu-se organic într-o stare a secolului XX. Acest lucru nu înseamnă că trebuie să agreem ideea unei opoziţii sau pe aceea a unei foarte clare delimitări între modernism şi postmodernism, în plan estetic şi literar. Culturalitatea pregnantă a celor două "vîrste" (în fapt, etape ale aceleiaşi fenomenalităţi) determină o continuitate, o suprapunere chiar şi la acest nivel. Literatura euro-americană a ultimului veac, cu toate variaţiile sale istorice şi stilistice, este – din unghi psihologic şi cultural – mai organică decît sîntem pregătiţi să acceptăm, grefîndu-se pe o unitate de emoţie a grupului istoric şi intercontinental, fără vreun precedent în istoria literară mondială. Cu toate diferenţele inerente, oricine poate să accepte că "sincronismul" estetic al ultimei sute de ani rămîne mai acut ca oricînd, indicînd nu atît globalizarea funcţiei şi identităţii literaturii, cît prioritatea culturalităţii în raport cu celelalte fenomene.

axiologică şi despiritualizare. Psihologiile devin tipologii, identitățile se uniformizează şi dispar într-o globarizare alienantă. De aceea, investigația postmodernității trebuie să înceapă, în mod necesar, cu asumarea crizei ipostasice la nivel psihologic şi cultural şi, doar prin această grilă, să se treacă la hermeneutica "postmodernismului", care nu devine altceva decît o consecință a depersonalizării macrosistemice.

Într-adevăr, literatura şi sensibilitatea estetică în general au receptat fin, dar acut, tensiunea spirituală, inversînd, pentru prima dată în istorie, locul cu sistemul cultural: din sursă de culturalitate şi mentalitate colectivă, esteticul devine el însuşi un artefact (rezultat) al culturalității. În acest sens, încă de la începutul secolului XX, se pot semnala primele manifestări ale unei crize de identitate auctorială în literatură, devenită, prin transgresie, echivalentul alienării individului, la nivel socio-cultural şi economic. În **Tradition and the Individual Talent**, T. S. Eliot pune în discuție, discret, însă sesizabil, necesitatea "impersonalizării" actului artistic, fenomenalitate care nu mai indică universalitatea perspectivei poetice, recomandate de către transcendentaliştii americani, în frunte cu Emerson şi Whitman, şi nici autonomia esteticului din idealismul clasic, ci, în primul rînd, o "depersonalizare"a celui care creează, alienat spiritual în interiorul contemporaneității, dar, mai ales, copleşit intelectual de propria sa memorie culturală, codificată conceptual ca "tradiție". Aceasta, deşi obținută "cu mult efort" (Eliot 761) în latura ei materială (concretă), spiritual sau cultural, pre-există operei "talentului individual" (Eliot 761), i.e. scriitorul prezentului, într-un plan subliminal, subconştient. Aici, neştiut, tradiția îl depersonalizează ("impersonalizează") pe artist, integrîndu-l unei deja articulate memorii culturale, unei "istorii" în afara căreia scrierea lui nu ar putea avea nici un sens: "Nici un poet, nici un artist al oricărei arte nu poate avea sens singur. Semnificația, aprecierea relației sale cu poeții şi artiştii sînt aprecierea relației sale cu poeții şi artiştii morți. Nimeni nu-l poate evalua în sine; trebuie să-l aşezi, pentru contrast şi comparație, printre cei morți" (Eliot 761).

Această premiză psihologică – sau chiar psihanalitică, dacă ne gîndim că ea se întemeiază pe o direcție critică inaugurată de Freud ceva mai devreme[3] – permite grefarea uneia dintre concluziile cele mai importante ale eseului de față: "Ceea ce vreau să spun este că poetul nu se exprimă ca «personalitate», ci ca un anumit **medium**, care rămîne, de altfel, doar **medium** şi nu personalitate, în care impresiile şi experiențele se combină în moduri insolite şi neaşteptate" (Eliot 763). Enunțată mai simplu şi în spiritul a ceea ce urma să se întîmple în deceniile următoare ale secolului XX, ideea este că scriitorul modern, disipat cultural între opresiunea propriei sale memorii istorice (tradiția) şi cea a eului creator (talentul individual), devine mai curînd o entitate impersonală, un canal prin care se transferă neîncetat ideologii dintr-o falie istorică în alta. "Emoția artistică este impersonală" (Eliot 764), afirmă teoreticianul, dar vocea care o comunică îşi pierde la rîndul său "auctorialitatea" ori "personalitatea", am putea adăuga noi, ca o condiție **sine qua non** a creației secolului XX. Identitatea dispare în rețeaua culturală şi textuală a prezentului.

[3] **Tradition and the Individual Talent** este publicat în 1917, dar, în 1908, Freud scrisese deja **Der Dichter und Phantasieren** unde introducea conceptul de "plăcere primară/arhetipală" (Freud 716), menit să definească sursa şi, în acelaşi timp, rezultatul psihic al actului de creație. Acest tip de "plăcere" (estetică, subliminală) este diferită de "plăcerea" reveriilor diurne – cu care literatura se înrudeşte, în dimensiunea sa psihologică –, toate motivate **personal** şi cu semnificație exclusiv **ipostasică**, datorită faptului că are caracter universal şi impersonal. Deşi nu o afirmă direct, Freud pare, de asemenea, să implice că scriitorul modern este "impersonalizat" sau "depersonalizat".

Peste numai cinci ani de la publicarea teoriei lui Eliot, în 1922, Jung confirmă indirect valoarea ei psihanalitică şi culturală, susţinînd, în eseul foarte influent – **Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk** – că arta, în general, este rezultatul unui "complex de autonomie" (Jung 788), în interiorul căruia scriitorul rămîne doar un "vehicul" (Jung 788). "Personalitatea" celui care creează devine şi în acest caz irelevantă: "Opera nenăscută din psihicul artistului reprezintă o forţă a naturii care se materializează fie prin puterea tiranică, fie prin viclenia subtilă a naturii însăşi, indiferent de soarta personală a omului care îi este doar vehicul. Impulsul creator trăieşte şi creşte în el (individ, n.n) asemenea unui copac în pămîntul din care îşi trage sevele. De aceea, ar fi bine să ne imaginăm procesul creator ca pe un lucru viu implantat în psihicul uman. În limbajul psihologiei analitice, acest lucru viu este un **complex de autonomie**. El reprezintă o porţiune separată a psihicului, care duce o viaţă proprie, în afara ierarhiei conştiinţei" (Jung 788). Această conştiinţă creatoare, "auctorialitatea", "personalitatea" artistului, factor de supremaţie în istoria tradiţională a literaturii, pare să nu mai reziste fenomenologic în aria (post)modernităţii, unde accentul cade pe operă ca entitate independentă, anihilatoare pentru artist. Alienat, depersonalizat cultural şi psihologic, acesta devine doar **medium**-ul ei, o anexă a instrumentarului estetic autonom.

Ideea cunoaşte o mare popularitate în anii treizeci şi, ulterior, în a doua jumătate a secolului XX, interval în care teoriile autonomiei creaţiei şi, indirect, anihilării personalităţii auctoriale se succed într-un ritm foarte dinamic. Între ele, mai semnificativă este dorinţa formaliştilor ruşi de a scrie o istorie literară a formelor[4], în care personalitatea, biografia şi istoricitatea biologică să nu mai aibă nici o relevanţă estetică, ele fiind înlocuite de texte (forme) ca entităţi independente, şi, apoi, structuralismul, în ipostaza sa barthiană. Cel puţin în două eseuri, **L'Activité structuraliste** (1964) şi **La Morte de l'Auteur** (1968), Roland Barthes pune bazele psihologice şi culturale ale postmodernităţii în literatură, prin sensurile pe care le dă alienării auctoriale şi independenţei artefactului artistic. Activitatea structuralistă constă în două "operaţii" (Barthes. **L'Activité...** 1128) – **disecţia** şi **articulaţia**[5] – şi se naşte din autonomia textului literar. El trăieşte astfel în sine, comunicînd **sui generis** cu interpretul său, **homo interpretant**. Faptul se datorează exclusiv dispariţiei lui **homo symbolicum** (autorul însuşi), anihilat de către textul său. Prin urmare, individul creator "moare", vocea sa căpătînd tonalităţi "impersonale", asemena "celei a unui preot sau şaman, prin care vorbeşte întotdeauna "impersonalitatea divină" (Barthes. **La Morte...** 1132). Barthes propune, de aceea, schimbarea conceptului de "scriitor" cu apelativul "scriptor", întrucît "autorul" nu devine decît o "mînă" impersonală care transcrie un **saeculum**, e o "memorie culturală" sau este el însuşi "scris" de către textul său. Textul poate depersonaliza într-adevăr, deconstruind identitatea (unitatea) în propria sa reţea semiotică, lărgită mereu, extinsă prin/din ea însăşi, ca fenomenalitate în sine, independentă de orice voinţă externă, inclusiv cea a creatorului său.

Deşi cu aplicabilitate mai curînd lingvistică, sistemul ideologic poststructuralist se întemeiază cultural tocmai pe această supoziţie. Deconstrucţia propusă de Jacques

[4] Ideea este prezentă, în diverse variante, de la "tehnicităţile" artei, teoretizate de Victor Shklovsky, pînă la "formalismul marxist" al lui Leon Trotsky sau "metoda formală" a lui Boris Eichenbaum.

[5] **Disecţia** este dezmembrarea semnificantă a textului, în timp ce **articulaţia** se referă la reorganizarea componentelor obţinute prin "disecţie", într-o nouă structură hermeneutică (Barthes. **L'Activité...** 1129).

Derrida în a doua jumătate a anilor şaizeci şi dezvoltată ulterior într-o disciplină de sine stătătoare, "gramatologia", focalizează calitatea unei structuri date (lingvistice, mentale, culturale, istorice) de a se "descentraliza" **sui generis**, de a evolua spre non-structură şi aspațial. Centrul absolut (important, de la filozofia grecilor antici şi pînă la Saussure) dispare, este indistinct şi chiar irelevant, în perspectiva deconstructivă. El se pierde într-o rețea a centrelor subiacente, mereu lărgită prin apariția altor "centre", divizîndu-se **ad infinitum** în ceea ce Derrida numeşte "jocul substituțiilor" (Derrida 180). Dacă ne vom referi la identitatea auctorială ca fiind "centru" absolut şi "sursă" a operei, vom înțelege cu uşurință faptul că, pentru orice poststructuralist, ea rămîne o formă goală, absentă din fenomenalitatea textuală şi, ca atare, disipată în interiorul substituțiilor artefactului literar propriu. Pe măsură ce ne apropiem de sfîrşitul secolului, se poate spune că alienarea scriitorului în raport cu creația sa devine tot mai acută.

Această depersonalizare nu trebuie înțeleasă abstract, ca o simplă consecință culturală a momentului istoric traversat. În paralel cu transformările alienante ale sistemului socio-cultural şi economic, canonul literar însuşi evoluează spre o ipostază fenomenologică depersonalizatoare. Ceeea ce Eliot vedea doar ca pe o entitate independentă, repetîndu-se mecanic în opera literară a prezentului – **tradiția** – ajunge să fie receptată, spre sfîrşitul secolului, ca factor de opresiune culturală care anihilează, în mod unilateral, auctorialitatea, i.e. identitatea creatoare. Harold Bloom semnalează acest lucru încă din 1973, prin lucrarea sa foarte populară, **The Anxiety of Influence**. Teoreticianul vorbeşte despre o "angoasă" instaurată la nivel subliminal în psihicul – individual şi colectiv – al scriitorului (post)modern, determinată de multitudinea secolelor de acumulare a informației culturale şi, mai ales, de evoluția gîndirii estetice. Creatorul sfîrşitului de eon trăieşte anxietatea paginii albe, teama subconştientă că scrie ceva ce a fost deja scris. Un concept foarte ilustrativ folosit de Bloom, **apophrades**, indică metaforic "întoarcerea celui decedat" (Bloom 162). Tradiția trăieşte, independent de voința artistului, în opera prezentului, memoria culturală a umanității, subconştientul colectiv jungian, anexează identitatea creatoare, anihilînd-o. Alienarea şi depersonalizarea scriitorului capătă astfel un caracter implacabil.

Postmodernismul, ca variantă estetică a postmodernității culturale, derivă, în consecință, din aceeaşi angoasă a individului (în acest caz creator) depersonalizat în chiar interiorul mediului său natural[6]. În mai puțin de o sută de ani, conştiința umană a receptat una dintre cele mai mari agresiuni din întreaga sa istorie milenară: transformarea graduală din **subiect** în **obiect**, altfel spus, din **factor** de percepție şi reprezentare, în **fapt** perceput şi reprezentat. Manipulatorul de semne şi semnificații a devenit el însuşi un manipulat al propriului sistem semiotic, descompunîndu-se involuntar în rețeaua sa de coduri. Acest fenomen rămîne însă unul preponderent cultural şi psihologic, legîndu-se de subtilitatea formelor şi mijloacelor de existență în acest secol şi nu este o creație estetică sau ideologică a unui nou val. Atît esteticul, cît şi ideologicul sînt derivații, consecințe ale nivelului fenomenologic şi cultural unde au loc adevăratele mutații. De aceea, literatura – din perspectivă postmodernistă – trebuie văzută mai curînd ca arie secundară, de

[6] "Naturalul" este aici un cod pentru toate manifestările fenomenologice luate în discuție: socialul, culturalul, economicul şi esteticul.

receptare a efectelor şi nu de producere a lor[7]. Postmodernismul însuşi, în ipostaza sa de codificare conceptuală a literaturii crizei de identitate, de la sfîrşitul mileniului, se poate aborda doar ca element auxiliar al postmodernităţii.

Un alt fapt care confirmă validitatea observaţiei de mai sus este analiza tehnică propriu-zisă, teoria postmodernismului ca atare. Spre deosebire de dimensiunea doctrinară a altor curente, de la clasicism la simbolism, în general fixă şi lizibilă – chiar în prezenţa sofisticării –, poetica postmodernă rămîne ambiguă, paradoxală şi transistorică. În această zonă s-au scris deja mii de pagini, dar rezultatele exegetice clare întîrzie să apară. Atunci cînd analiza nu este culturală sau fenomenologică[8] şi capătă valoare hermeneutică nemijlocit, investigaţia poetică eşuează în schematism, focalizînd cam aceleaşi teme favorite:postmodernismul este reiterare estetică, existînd, doctrinar, în mai multe epoci simultan şi oferă posibilitatea transgresiei dinspre real spre oniric; de obicei, el îşi încorporează atît ideologia, cît şi opera literară propriu-zisă, etc. În realitate, o abordare teoretică serioasă a postmodernismului trebuie să ţină cont de contextul cultural al postmodernităţii şi, în primul rînd, de menţionata criză a identităţii. Astfel, fenomenologic vorbind, contribuţiile teoretice fundamentale ale postmodernismului literar, pînă în prezent, sînt în număr de trei, toate grefate pe depersonalizarea auctorialităţii, atît în interiorul memoriei culturale în şi prin care trăieşte, cît şi în spaţiul propriului artefact estetic, i. e. entitatea textuală: autoreferenţialitatea, autoexegeza şi intertextualitatea.

Din punct de vedere psihanalitic, autoreferenţialitatea poate fi interpretată ca un **complex al identităţii**, întrucît derivă dintr-o reprimare. Disiparea sinelui auctorial, în interiorul universului textual, e receptată ca un traumatism cultural şi psihologic, de care scriitorul se apără, din impuls subliminal, prin revers – exaltînd identitatea cu ajutorul instrumentarului textual. În anumite variante, autorul postmodern îşi atribuie calităţi demiurgice, transcedentale, evadînd din captivitatea textuală sau din cea culturală[9]. Alteori se descompune el însuşi în particule textuale alegorice, în speranţa unei supravieţuiri **ex aequo** cu propriul său artefact estetic[10]. Totuşi, în ambele cazuri personalitatea dispare (şi odată cu ea auctorialitatea), făcînd loc unei **persona**, o impersonaliate fenomenologică, deconstruită textual, singura reperabilă ca **autor**-itate în

[7] În mod aproape invariabil, de-a lungul istoriei, literatura este cea care provoacă mutaţiile culturale şi nu invers. De la clasicism şi romantism pînă la simbolism şi expresionism, "fizionomiile" estetice sînt cele care preced "tipologiile" culturale, de la nivelul macrosistemic.

[8] Astfel de analize sînt făcute mai ales de către filozofi, singurii care par să perceapă cu precizie dimensiunea prioritar culturală a postmodernismului. Un bun exemplu în acest sens este Jean-François Lyotard.

[9] El poate deveni "magul" atotcuprinzător al lui Fowles, "godot"-ul lui Beckett ori tînărul smead, cu mustaţă neagră, întrupat macrantropic, alegoric şi alchimic, din componentele textuale ale romanului scris chiar de către el, în **Orbitor**-ul lui Mircea Cărtărescu.

[10] Acest procedeu este mai vechi, ţinînd de o fază pre-modernă în dezvoltarea literaturii. Transcendentaliştii americani, în special Whitman, pledează pentru o universalizare (impersonalizare) a eului auctorial. În **Song of Myself**, Whitman – vocea poetică virtuală – "conţine multitudini" (Whitman 1126), manifestîndu-se ca o **persona** deconstruită în codurile semantice ale operei sale, iar Emerson, în eseuri, vorbeşte frecvent despre "non-eu", impersonalitatea creatoare. Ceva mai devreme, Poe, Hawthorne şi Melville, singurii romantici americani, se "disipau", ca identităţi auctoriale, în proprii lor naratori fără credibilitate, iar, mai tîrziu, pe continentul european, vocile narative înlocuiesc absolut **autor**-itatea tradiţională (Brontë, James ş.a.), textul scriindu-se singur. Oricum, autodevorarea auctorială, prin intermediul propriului text, atinge apogeul cu ultimele generaţii de inovatori, de la Umberto Eco şi Malcolm Bradbury, pînă la Ihab Hassan sau John Barth.

scriitura postmodernistă. Autoreferenţialitatea, narcisismul, obsesia propriei identităţi derivă, în conculzie, din frămîntările depersonalizării, sfîrşind tehnic prin a fi cele mai acute semne ale alienării.

Autoexegeza face parte din acelaşi arsenal autodevorator şi egofag al postmodernismului. Textul postmodern îşi încorporează propria critică, ideologia poststructuralistă precede opera, influenţînd-o pînă la subjugare, tema favorită a literaturii sfîrşitului de mileniu este chiar literatura. Toate aceste adevăruri axiomatice sînt, la o primă vedere, rezultatul intelectualizării excesive şi academizării actului estetic[11] în postmodernism, dar, în realitate, cauza îndepărtată rămîne aceeaşi criză macrosistemică de identitate. Postmodernsimul ca literatură nu are caracter de sine stătător, ci este reflecţia postmodernităţii ca ipostază culturală. Prin urmare, literatura postmodernă însăşi se grefează pe spaţiul preexistent al unei ideologii sau cel puţin al unei culturalităţi. Într-un anume sens, scriitorii postmoderni creează – pentru prima dată în istorie – în interiorul unui univers doctrinar, inventat pentru ei de către ideologi (se poate spune şi critici sau teoreticieni) şi încearcă din răsputeri să corespundă standardelor acestuia. Critica precede opera, strecurîndu-se insidios în interiorul ei **avant la lettre**[12]. Astfel, din acelaşi "complex al identităţii", scriitorul postmodern devine propriul său critic şi teoretician, manifestînd, atît la nivel textual, cît şi psihologic, o tendinţă egofagă.

În sfîrşit, intertextualitatea este răspunsul activ dat alienării prin memoria culturală şi prin text. Scriitorul autofag, autoreferenţial şi scriptocentric întoarce o privire defensivă, parodică spre tradiţia anihilatoare. Pentru a nu depersonaliza, memoria culturală este folosită ca element de creaţie. Textul, derivînd simbolic de la **texo** ("a urzi"), se scrie singur, ca sumă a unei multitudini de textualităţi. Rezultatul este întotdeauna ceva nou, în bună măsură opus arhetipului sau arhetipurilor[13]. Originea intertextualităţii rămîne însă, în mod similar, angoasa pierderii identităţii.

O privire atentă asupra postmodernismului literar ne convinge de existenţa infrastructurii fenomenologice, la nivelul manifestărilor sale culturale, psihologice (psihanalitice) şi ideologice. Ea este motivată, în primul rînd, de condiţia lui de anexă a postmodernităţii. Singura poetică explicită a fenomenului, prin urmare, poate fi doar cea culturală. În mod paradoxal, aceasta rămîne şi cea mai refuzată de către teoreticieni, din raţiuni mai curînd freudiene decît estetice. Pe măsură ce postmodernismul îşi va certifica istoricitatea, culturalitatea sa va deveni însă tot mai articulată.

III. POSTMODERNISMUL ROMÂNESC

În comparaţie cu spaţiul cultural euro-american, cel românesc – şi, prin iradiere, cel central şi est-european – este caracterizat de retard şi artificiu. Din acest motiv, nu

[11] Literatura postmodernă este făcută de universitari sau, oricum, oameni cu o foarte bună pregătire academică, trăind în primul rînd doctrinar-ideologic şi mai apoi artistic.

[12] Nu este, desigur, întîmplător că scriitori ca Hassan, Barth, Eco ori Bradbury sînt critici şi teoreticieni remarcabili, incorporîndu-şi, cel mai adesea, ideologia în operele lor ficţionale.

[13] Un bun exemplu este **The Sound and the Fury** al lui Faulkner care, preluînd intertextual pasajul shakesperian din **Macbeth** unde "viaţa este o poveste spusă de un idiot, /.../ nesemnificînd nimic" (Shakespeare **V**, 5, 26-8), îl foloseşte pe Benjy, idiotul congenital, ca narator în cele din urmă lizibil şi semnificant.

putem vorbi aici despre un postmodernism autentic în literatură, întrucît nu vorbim despre postmodernitate la nivelul civilizației ca atare. Motivele sînt multiple, dar două dintre ele acoperă, prin implicații, întreaga arie de decalaje culturale. Este vorba despre criteriul **istoric** şi cel **economic**. România, alături de statele ex-comuniste, a cunoscut, în ultimii cincizeci de ani, o istorie a desincronizării forțate cu valorile lumii occidentale, iar, în planul culturii materiale şi economice, a rămas într-o stagnare autodistructivă, atunci cînd nu a preferat "progresul" industrial disproporționat, în egală măsură sinucigaş. Astfel, se poate deduce cu uşurință faptul că, în nici un caz, nu au existat aici premisele socio-culturale prefigurării unei stări de postmodernitate, după modelul celei vestice. Nici industrializarea furibundă şi nici amplificarea memoriei culturale nu au fost două trăsături ilustrative ale societăților comuniste, din ultima jumătate de veac, pentru a vorbi despre alienare, criză de identitate şi depersonalizare, constantele postmodernității în general.

Postmodernismul românesc – atît cît se poate discuta despre el – este, de aceea, în primul rînd, ideologic şi mimetic şi aprope deloc cultural[14]. El reprezintă o "clonă" a mişcărilor de idei din ultimele decenii în Occident, născîndu-se şi trăind artificial, din preluarea doctrinară şi nu din determinarea naturală (prin existența postmodernității). De altfel, situația acestui postmodernism rămîne una paradoxală **ab initio**, fiind grefat arbitrar, în absența postmodernității. În România, invers decît în spațiul euro-american, postmodernismul este pur estetic (sau umanist), izolat de determinismul cultural.

O altă particularitate a fenomenului în aria românească – valabilă probabil şi pentru celelalte țări ale blocului socialist – pare a fi disproporția geografică. Fiind introdus artificial şi nu prin diviziune naturală (culturală), postmodernismul românesc depinde fundamental de centrul academic unde s-a creat, la un moment dat, un grup (o generație) apt(ă), din punct de vedere cultural, de a-l prelua ideologic şi de a-l impregna - în limita posibilităților "clonării" – cu specific național. Precum altădată Iaşul, care a reuşit o similară coagulare intelectuală, sincronă cu lumea vestică, în secolul trecut (prin "Junimea"), Bucureştiul a dat, în anii optzeci, prima generație postmodernă din literatura română, cunoscută ca "promoția '80" sau "lunediştii", după numele societății literare, universitare, care i-a promovat, Cenaclul de Luni. Generația '80 rămîne însă un fenomen intelectual şi artistic strict bucureştean, exact aşa cum junimismul a fost, la timpul său, o manifestare prin excelență ieşeană, toate "preluările" estetice ulterioare – în alte centre culturale româneşti – sfîrşind lamentabil, în mimetism sau parodie de prost gust[15]. De aceea, cel puțin pînă în prezent, vorbim despre un postmodernism românesc doar în măsura în care vorbim despre optzecism ca generație artistică, articulată ideologic şi cultural în Bucureştiul anilor optzeci, orice excepție provincială nefiind rezultatul "răspîndirii" ideii postmoderne în teritoriu, ci al experienței estetice individuale[16].

Cenaclul de Luni, condus de către Nicolae Manolescu, nu a funcționat mult timp, deoarece autoritățile comuniste sesizaseră deja un pericol ideologic în existența sa, dar el a reuşit să închege o mentalitate estetică de grup (foarte actualizată în raport cu ideologia

[14] El nici nu ar putea fi cultural, întrucît îi lipseşte **matricea**, starea de postmodernitate care caracterizează universul spiritual colectiv al lumii apusene.

[15] Frustrarea colegilor (provinciali) de generație a lunediştilor devine astfel explicabilă. În multe centre culturale din țară, optzecismul este privit cu dispreț şi considerat o "masonerie" literară, creată pentru promovarea **in corpore**.

[16] Astfel de cazuri sînt sporadice şi, de obicei, se grefează pe un efort academic personal de sincronie estetică (ideologică) cu lumea apuseană.

culturală a Occidentului) care, la rîndul ei, a creat o emulaţie intelectuală pe termen lung. Faptul cel mai important realizat prin această societate literară a fost suprapunerea aulei cu agora, a spiritului universitar cu literatura, ultima văzută tradiţional pînă atunci – în România – ca disponibilitate exclusivă a boemului. Acesta a fost primul pas spre o atitudine postmodernă, încurajîndu-se ideea înlocurii talentului nativ şi a naşterii norocoase, în general, cu efortul academic. Nicolae Manolescu însuşi era, la vremea conducerii cenaclului, profesor universitar şi critic literar, majoritatea discipolilor săi devenind, în timp, pe lîngă profesiunea de scriitori, universitari, foarte buni traducători şi cercetători. În plan strict tehnic, ei re-creează toate achiziţiile estetice ale postmodernismului euro-american, cu tonalitate culturală românească, mergînd de la autoreferenţialitate, autoexegeză şi intertextualitate, pînă la fabulos-oniric, parodic şi fenomenologic. În acest context, se nasc concepte şi direcţii precum "texistenţa" lui Mircea Cărtărescu, critica de investigaţie culturală a lui Ion Bogdan Lefter, "ingineria" parodică şi "angoasa influenţei" din poezia lui Florin Iaru şi cea a lui Traian T. Coşovei, intelectualismul Marianei Marin şi Elenei Ştefoi, intertextualizările fine din proza lui Ioan Groşan, Mircea Nedelciu şi Bedros Horasangian sau, în generaţia mai tînără, feminismul gilbertian al Simonei Popescu. Toate acestea nu semănau cu nimic din ceea ce se scria în România anilor optzeci, reuşind, într-un timp al privaţiunilor aproape insurmontabile, un nesperat sincronism cu spiritualitatea mondială.

Reprezentantul cel mai strălucit al generaţiei '80 este Mircea Cărtărescu, scriitorul cu o operă (deja vastă) poetică, teoretică şi narativă, articulată într-un mod profund postmodern. El introduce conceptul de "texistenţă", părînd să sesizeze, printre primii, necesitatea unei simbioze între cultural şi estetic, în cazul postmodernităţii. Alienarea prin text a identităţii creatoare este formulată aici în termeni de pionierat ideologic. Textualitatea invadează existenţa, anihilînd-o, opera deconstruieşte auctorialitatea. Toate cărţile publicate de autor pînă în prezent – în majoritatea genurilor abordate – ilustrează această transgresie. Mai ales **Levantul**, epopeea balcanismului românesc[17], pune relaţia autor-operă/existenţă-text în termeni simbiotici, foarte precişi. Textul este cel care acaparează personalitatea creatoare, atunci cînd biografia poetului se suprapune pînă la fuzionare cu "materialitatea" ficţională a operei. Artistul însuşi se **textualizează**, întrucît personajele populează treptat viaţa lui, în timp ce el trece, la rîndul său gradual, în dimensiunea textuală, devenind accesoriu al ei. "Producerea" propriu-zisă a textului e un act de concepţie sexuală, o copulaţie între poet şi muză (Cărtărescu. **Levantul** 141). Ulterior, eroii epopeii sună la uşa autorului, iar acesta îi invită la o cafea (Cărtărescu. **Levantul** 176), iar, dintr-un ou, se naşte o uriaşă maşină de scris care cuprinde, sub tastele ei macantropice, Bucureştiul şi, apoi, întreg universul (inclusiv pe autor) **textualizîndu-i** (Cărtărescu. **Levantul** 184). În proză, Cărtărescu deconstruieşte identitatea creatoare, în particule metafizice poeiene[18], pentru a o reconstitui, ulterior, demiurgic. Acest lucru se întîmplă în **Orbitor**, cea mai recentă carte a autorului, unde în final, din haosul textual, se iscă un chip gigantic ce corespunde fizionomic lui Cărtărescu însuşi. Imaginea zeului întrupat în text e, după cele spuse de narator, **totul**, iar "totul avea chipul meu" (Cărtărescu. **Orbitor** 85). Auctorialitatea se "repersonalizează", paradoxal,

[17] **Levantul** rămîne o creaţie poetică singulară în literatura română, reactualizînd şi reinterpretînd întregul canon estetic al acestui spaţiu. Majoritatea comentatorilor o văd ca pe o capodoperă.

[18] Îndeosebi în **Nostalgia** (proză scurtă) şi **Travesti** (roman), dedublarea, criza de identitate, structurile schizoide devin teme recurente.

într-o impersonalitate divină, de tip barthian, care transcende textul, oferindu-i autonomie.

Eul textualizat, lumea ca logocentrism şi alienarea autorului în propriul univers semiotic sînt idei şi teme frecvente în poezia optzeciştilor. Bogdan Ghiu, în **Arhipelogos**, introspectează **autor**-itatea disipată prin cuvinte, Florin Iaru, în **Înnebunesc şi-mi pare rău**[19], investighează entitatea creatoare ca pe o structură schizoidă. Deşi mai curînd o "nouăzecistă", însă cu stagiu la Cenaclul de Luni, Simona Popescu alegorizează, în **Xilofonul** şi **Juventus**, aceeaşi criză de identitate, explorînd, totodată, specificul feminităţii[20]. În general, ideologic vorbind, Cenaclul de Luni a fost foarte receptiv la experienţa postmodernă, livrescă, a Occidentului, asumîndu-şi-o academic (nu şi cultural). De fapt, pregătirea intelectuală excelentă a lunediştilor i-a distins de colegii lor din alte centre, care, atunci cînd nu i-au respins cu furie, au încercat să-i imite conştiincios, în ambele cazuri eşuînd însă regretabil. Ei nu au putut practica estetic nici palimpsestul intertextual al bucureştenilor şi nici nu au avut acces, din punct de vedere psihologic, la alienarea (disiparea) textuală a personalităţii creatoare, întrucît **mimesis**-ul lor era deja, **volens-nolens**, la mîna a treia. Toate achiziţiile postmoderne ale literaturii române, în interiorul unui grup articulat de scriitori, s-au limitat, prin urmare, la succesele şcolii optzeciste, puţinele excepţii din teritoriu avînd un caracter individual şi atipic.

---

[19] Deşi scrise în anii optzeci, toate aceste cărţi au apărut după 1990.

[20] Într-un roman publicat recent, **Exuvii** (1997), criza de identitate ia o turnură foarte interesantă. Este vorba despre feminism ca tipologie culturală. Cel depersonalizat narativ, în acest univers textual, nu e **autorul** tradiţional, ci **autoarea**, femeia însăşi care devine entitate textuală. Astfel, **Exuvii** reia autoscopia intenţională din poeme şi o transformă, epic, în introspecţie pură. De aceea, vorbim, mai curînd, despre un jurnal psihologic care focalizează eul (sau eurile) identităţii creatoare, în tranziţia dureroasă de la infantitlitate la maturitate. Investigaţia se aplică pe contexte specifice, dominante ale fazelor de criză a identităţii, precum dragostea, experienţa religioasă, formaţia culturală, reprezentarea celuilalt, suprapunerea realului cu imaginarul, etc. Privit în ansamblu, romanul se citeşte în termeni salingerieni ca o paradigmă hybristică (încercarea disperată de respingere a alienării şi uniformizării lumii adulte). Privit în detaliu, însă, el e un exemplu de introspecţie textuală a refugiului în ipostazele identităţii pierdute. Perspectiva rămîne întotdeauna cea a feminităţii deconstruite fenomenologic. Prin urmare, un ochi atent depistează aici întreaga serie de trăiri culturale şi textuale ale feminităţii, de la Virginia Woolf şi Simone de Beauvoir, pînă la Elaine Showalter, Julia Kristeva, Hélène Cixous sau Sandra M. Gilbert. Sensul subteran al introspecţiei nu constă doar în regăsirea unei identităţi alienate, ci în crearea uneia livreşti, finalitatea excursului încetînd să mai fie psihologică şi devenind textuală. Acest **ego** (auctorial) dobîndit pare unul al feminităţii în general, un fel de "femeie textuală", simptomatică pentru faimoasa **écriture feminine**, în interiorul căreia **femeia se scrie pe ea însăşi** şi, neputînd ieşi din grila propriei subiectivităţi şi autocentralităţi, se depersonalizează / impersonalizează textual.Într-un anume sens, la "reintroducerea" auctorialităţii feminine în text se referă atît **integritatea artistică** a Virginiei Woolf, cît şi **gynocritica** Elainei Showalter. Această variantă de postmodernism propune un eu auctorial empiric, construit prin senzaţii, care sînt, la rîndul lor, mediate textual. Adesea, textul preia lumea reală sub formă de stimuli, organizînd-o himeric (Popescu 160). Identitatea creatoare (narativă) rămîne, desigur, permanent sub semnul crizei, în oricare dintre variantele fenomenologice s-ar putea exprima: de la fetiţa care-l numeşte pe Dumnezeu "Dede", la adolescenta care erotizează relaţia cu cartea sau asistenta universitară depersonalizată de monotonia insurmontabilă a seminarului. Vocea narativă se întreabă simbolic – "Ce-i aia eu?" (Popescu 17) –, impersonalizîndu-se abrupt într-o perspectivă **din afară**, a unui Ochi poeian, extern, neutru, ce receptează **sinele** ca **altul**: "Se întîmpla totul de parcă Ochiul s-ar fi mutat în interiorul meu, în inima mea. Nu mai plăceam pe nimeni. Mă **vedeam**" (Popescu 138). **Femeia textuală** preia astfel, în condiţiile fenomenologice date, atributele autorului postmodern, sugerînd, deopotrivă, alienarea textuală şi pe cea culturală. Textul o anexează pe "autoare", disipînd-o în reţeaua semiotică, după un circuit mult diferit de cel al postmodernismului patriarhal.

De aceea, dacă vom privi deceniul nouă în ansamblul lui (mergînd chiar pînă astăzi, cînd ne aflăm la mai puțin de un an de încheierea mileniului), putem spune că, în România,. au existat (există) cel puțin două literaturi: una incongruentă cu contextul național, dar **sincronă** cu Occidentul – cea a tinerilor din anii optzeci bucureşteni –, alta perfect racordată la circuitul valorilor tradiționale româneşti, dar **stranie**[21] prin contrast cu mişcarea culturală euro-americană - cea a altor centre intelectuale din țară (Iaşi, Cluj, Timişoara, Sibiu, Oradea, Braşov). Între cele două direcții, decalajul cultural (în sensul mentalității estetice) şi academice este atît de pronunțat, încît nu ar fi surprinzătoare o criză literară internă[22], în primul deceniu al mileniului viitor. Criza nu s-ar reduce la simpla polemică de idei între grupurile implicate (altfel benefică), ci ar surprinde instalarea unei ambiguități axiologice, o confuzie de valori generalizată, cu efecte negative pe termen lung. Tensiunea devalorizării literaturii române (prin desincronizare) există deja, fiind semnalată în mai multe rînduri, după 1990. Analiştii o leagă de dispariția criticilor importanți din majoritatea revistelor de cultură cu prestigiu[23], fapt care, în cîțiva ani, a dus la o acutizare a imposturii, dar acest aspect de sociologie a culturii mai curînd este departe de a justifica degenerarea. În realitate, literaturii române actuale îi lipseşte organicitatea culturală, spiritul ideologic director şi mentalitatea estetică articulată, **saeculum**-ul lui Tacitus, care nu angajează nici uniformitatea şi nici platitudinea intelectuală[24]. Nimeni nu ar putea pretinde, desigur, că pentru a fi un scriitor valoros trebuie să fii identificat ca postmodernist sau să ai, cel puțin, o platformă culturală postmodernă, chiar dacă opera ta se situează cronologic în preajma anului 2000. Totuşi, oricine trebuie să recunoască faptul că a scrie literatură la sfîrşitul mileniului, fără a avea cea mai vagă idee despre postmodernism, atît cultural şi ideologic, cît şi mental sau, pur şi simplu, emoțional, disprețuind agresiv sonoritatea conceptului sau, şi mai rău, a crea boem, incult, în versiune de trubadur, cu convingerea fermă că experimentezi şi exerciți postmodernism, trebuind să fii receptat ca atare, numai pentru motivul că aparții biologic acestei epoci, sînt atitudini echivalente cu sinuciderea estetică. Din această disproporție – manifestă în literatura română la nivel geografic, în primul rînd, dar, într-o variantă mai subtilă, chiar la nivelul mentalităților[25] – se poate naşte o criză reală de creație, ce va duce la izolaționism cultural (ipostaza extremă) ori imposibilitatea impunerii unor valori autentice circuitului internațional[26].

---

[21] Cu sensul de "nefamiliar" – **unheimlich**-ul lui Freud.

[22] O criză literară externă există deja, prin colapsul economico-financiar al întregii societăți româneşti, după 1990. Reviste şi jurnale literare apar cu mare greutate, scriitorii produc foarte puțin, editurile investesc cu prudență în literatura de bună calitate, intelectualii în general muncesc exhaustiv pentru a se întreține, etc.

[23] Cei mai mulți s-au orientat, în funcție de necesitățile culturale, politice şi, nu în ultimul rînd, socio-economice ale unei societăți în traniziție prelungită şi defectuoasă.

[24] În interiorul **saeculum**-ului, polemica are rol constructiv, funcționează asemenea **thymos**-ului platonician, este un adevărat motor al istoriei culturale.

[25] Foarte mulți indivizi cu o perspectivă retrogradă asupra literaturii şi mişcărilor de idei se află în poziții privilegiate, de "autorități" culturale, propagînd atitudini şi acțiuni distructive pe termen lung şi scurt.

[26] Nu trebuie uitat că literatura română – în ciuda autovalidărilor pompoase, festiviste şi populiste – are antecedente îngrijorătoare în această privință. România în sine nu a impus nici o valoare notabilă în Europa (Eliade, Cioran, Ionescu s-au afirmat singuri, ca **reprezentanți** ai culturilor naturalizatoare), literatura română fiind, de altfel, una dintre puținele de pe continent, fără un laureat al Premiului Nobel (sporadicele nominalizări ne încîntă, periculos, pînă la starea de **jouissance**, descrisă de Lacan).

Un caz aparte – singular pînă la bizarerie în contextul dat – îl constituie Iaşul, vechi centru cultural şi academic[27], cu tradiție în răspîndirea valorilor civilizației europene în întreaga societate românească, mai ales pe parcursul secolelor trecute. După mutarea "Junimii" la Bucureşti, capitala Moldovei intră într-un declin cultural şi istoric vizibil, atenuat întrucîtva de micile izbucniri de orgoliu ale perioadei interbelice şi ajuns cădere liberă după instaurarea stalinismului în țară. Vechea universitate îşi pierde treptat valorile, cultivîndu-se impostura academică pe scară largă, publicațiile culturale şi ştiințifice devin tot mai nesemnificative. Un provincialism tern, lent autodevorator, se aşterne abrupt peste tradiționalul nucleu de civilizație, avangarda integrării europene în trecut. Provincialismul, dublat de o anumită desuetudine şi apatie intelectuală se transformă treptat într-un **modus vivendi**, el caracterizînd mişcarea literelor şi, în general, receptivitatea culturală, chiar în perioadele de relativă revigorare, cum au fost anii şaptezeci-optzeci. Ce mai rămăsese din spiritul bătrînei citadele a continuat să se surpe **sui generis**, asemenea clădirilor dărîmate prin implozii.

În acest decor lugubru, literatura ieşeană de după 1990 a reuşit să elimine definitiv orice speranță de sincronism cu euro-americanitatea (sau măcar cu Bucureştiul postmodern[28]). Marginalizați sau doar dezamăgiți, scriitorii de dinainte de 1989 – cei mai mulți de formație universitară, cu activitate ştiințifică şi estetică notabilă – au dispărut gradual din peisajul publicistic, făcînd loc unei generații, autoidentificate ca "optzecistă" (dintr-un criteriu pur cronologic), cu frustrări culturale majore (datorită relației minimalizatoare cu "corespondenții" bucureşteni), dar, mai ales, cu o intolerabilă lipsă de pregătire academică. Carențele acestui "grup" (altfel destul de eterogen) sînt în număr de trei, ele devenind sursa de bază a degradării culturale din Iaşi, din ultimii zece ani şi, totodată, anihilarea dezvoltării minime a unei stări de postmodernitate în spațiul menționat: **incompatibilitatea academică** (reprezentanții literaturii ieşene, de "frontispiciu" la ora actuală, uneori au doar studii filologice îndoielnice, iar alteori acestea le lipsesc cu desăvîrşire, ei fiind, prin profesii, de la subingineri, la contabili, etc.), **incompatibilitatea deontologică** (trecuți de prima tinerețe, aceşti autori au migrat din poziții obscure spre ipostaza de conducători de jurnale literare, încercînd să dea tonul cultural; se remarcă, de asemenea, alimentarea literaturii ieşene, din spirit gregar, dorit, în mod hilar, o reacție la generaționismul bucureştean, cu subproducții estetice din oraşe-satelit, precum Botoşani, Piatra-Neamț, Bacău, Suceava, promovate împreună cu autorii lor la rang de literatură) şi **incompatibilitatea estetică** (aproape în totalitate, reprezentanții grupului scriu poezie, erijîndu-se totuşi în critici şi teoreticieni, sperînd să creeze variante actualizate ale unor reviste de cultură cu tradiție, dar nereuşind decît să le compromită iremediabil[29]). Separarea de Universitate s-a făcut în mod brutal, printr-un dispreț afişat sau printr-o marginalizare deliberată față de / a acesteia din urmă. Recunoaştem aici cel puțin două atitudini orientate fenomenologic împotriva postmodernității: separarea literaturii de academic şi abordarea creației ca experiență boemă, independentă de restricția ştiințifică.

[27] În 1860, aici se fondează prima Universitate din țară, Iaşul îndeplinind condițiile culturale şi intelectuale, necesare consolidării unei tradiții academice.

[28] În sens strict ideologic, se poate observa un progres mai mult sau mai puțin postmodernist şi la centrele culturale transilvănene, după 1990. El vine dintr-o suprapunere fericită a spiritului universitar cu vocația estetică.

[29] Scăderea valorii publicațiilor culturale ieşene după 1990 este îngrijorătoare.

Situațiile de postmodernism provincial sînt astfel izolate şi strict individuale, grefate în general pe experiența ipostasică într-o civilizație potmodernă[30]. Pe termen lung (care, din nefericire, măreşte retardul) ele pot deveni coordonatele unei potențiale stări de postmodernitate. Prin aceasta, desigur, nu prefigurăm o "îmbunătățire" imediată a standardelor literaturii româneşti, întrucît – aşa cum, probabil, s-a subînțeles în cea mai mare parte a acestui studiu – postmodernismul nu este neapărat o grilă valorică sau un certificat de calitate. Prin lipsa stării de postmodernitate însă se poate deplînge absența sincronismului cu mişcarea culturală mondială şi, implicit, marginalitatea. De asemenea, refuzul postmodernismului înseamnă respingerea idealului academic, marca de specificitate prin excelență a sfîrşitului de mileniu. Fără a fi înregimentare, postmodernitatea implică simbioză şi prin aceasta, dimensiune istorică. Depărtarea de ea sau obtuzitatea inefabilă la valorile ei poate duce la izolaționism şi anistoric.

Spectrul crizei estetice din următorii ani pare să ne apropie tot mai mult de această experiență nedorită. Totuşi, pesimismul absolut rămîne inacceptabil, atît timp cît accesul noii generații artistice la sistemul axiologic euro-american este intens şi, mai ales, nemijlocit. Dacă tinerii scriitori români vor găsi şi energia de a renunța la un număr de stereotipuri culturale, care ne-au înțepenit mental în cîteva modele intelectuale tradiționale – aparent de nedepăşit –, atunci se poate crede că, într-un viitor nu exagerat de îndepărtat, măcar o parte din efectele colapsului actual vor fi îndepărtate. Prejudecăți de acest tip sînt numeroase, dar chiar şi o eradicare minimală a lor ar deveni încurajatoare, ca de exemplu: renunțarea la convingerea că literatura este un apanaj al boemului asocial şi reconcilierea cu experiența academică; denunțarea clişeului patologic, conform căruia criticul rămîne prin excelență un cronicar literar, iar virtutea exegetică supremă este foiletonul de hebdomadar şi îndreptarea fermă spre teoria critică şi exegeza culturală, singurele variante de emancipare ideologic-estetică; disiparea speranței subliminale că literatura se reduce la poezia de cenaclu şi asumarea responsabilă a genurilor artistice în interiorul unei diacronii/sincronii culturale; eliberarea de sub tirania obsesiei "foii" de literatură şi creearea unei tradiții a jurnalelor literare, după modelul universitar euro-american, fapt care, în timp, ar putea instaura o perspectivă socială de mai mare anvergură asupra literaturii însăşi (tratată progresiv ca disciplină serioasă, cu ramuri ştiințifice adiacente, şi mai puțin ca o "artă" a inadaptabililor darwieni), etc. Statutul scriitorului ca atare s-ar putea astfel schimba, obținîndu-se autonomie socio-economică ("integritate artistică") şi, în primul rînd, mult dezbătuta ipostază profesională, de mai multe decenii o utopie în spațiul românesc.

Indubitabil, postmodernitatea nu garantează istoricitatea unei anumite direcții estetice şi, cu atît mai puțin, pe cea a unui artefact literar independent, Ea poate deveni, într-un sens, chiar "sfîrşitul literaturii", după cum se crede, de ceva timp, în mediile teoretice şi ideologice occidentale, prin cultivarea excesivă a scientismului, tehnologiei şi, implicit, alienarea identității creatoare ori, treptat, a textului însuşi (înlocuirea lui cu imaginea omniprezentă, în universul postmodern). Totuşi, apocaliptic sau nu, postmodernismul este deja istorie culturală, iar refracția la fenomenologia sa înseamnă automat situarea în afara segmentului istoric dat. Presupusul colaps istoric este, de aceea, preferabil existenței transistorice.

[30] Deschiderea României către euro-americanitate, după 1990, a fost, de aceea, un lucru benefic. Mulți cercetători şi universitari tineri, din diverse părți ale țării, au putut avea acces – prin burse de prestigiu – la valorile culturii postmoderniste şi au devenit surse individuale de "postmodernism".

Prin urmare, scenariul ultim al acestui studiu devine oarecum paradoxal, sugerînd felul în care o "poetică a crizei", care este postmodernismul în expresia lui infinitezimală, se converteşte, **in absentia**, într-o "criză a poeticii" şi, prin poetică, putem înţelege aici toată gama ideologiilor estetice şi, chiar mai mult, mentalitatea culturală a unui moment istoric dat în ansamblul său. Acest lucru confirmă, o dată în plus, specificitatea postmodernismului, în raport cu alte mişcări estetice, precum şi singularitatea lui fenomenologică. El este ideologie pură şi experiment cultural. Dacă romantismul a fost o vîrsta a poeziei şi realismul una a romanului, postmodernitatea rămîne timpul marilor gînditori culturali, al creatorilor de sisteme ideologice şi, nu în ultimul rînd, al criticului literar. Teoreticianul e cel care creează structura în care faptul estetic propriu-zis se include ulterior, încorporîndu-se culturalităţii. Poetica trebuie privită, în acest context, ca **summum bonum**. Literatura, oricît de greu s-ar putea accepta, devine doar o anexă a ei.

Bibliografie

Barthes, Roland. "The Death of the Author" / "The Structuralist Activity"/. **Critical Theory Since Plato**. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.

Bloom, Harold. **The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Cărtărescu, Mircea. **Levantul**. Bucureşti: Cartea Românească, 1990.

Cărtărescu, Mircea. **Orbitor**. Bucureşti: Humanitas, 1997.

Derrida, Jacques. **Of Gramatology. Critical Theory Since 1965**. Tallahassee: Florida State University Press, 1990.

Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent". **Critical Theory Since Plato**. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.

Freud, Sigmund. "Creative Writers and Daydreaming". **Critical Theory Since Plato**. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.

Jung, Carl Gustav. "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry". **Critical Theory Since Plato**. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.

Popescu, Simona. **Exuvii**. Bucureşti: Nemira, 1997.

Shakespeare, William. **The Complete Works**. Ed. Avid Bevington. London: Scott, Foresman & Company, 1980.

Whitman, Walt. "Song of Myself". **The Norton Anthology of American Literature**. Ed. Nina Baym & Others. New York & London: W.W. Norton & Company, 1989.